# GAZETTE

DES

# BEAVX-ARTS

VINGT-HUITIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME TRENTE-TROISIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

# GAZETTE

des

# BEAUX-ARTS

Courrier Européen

*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1886

HERVY DEL.

# ANDREA MANTEGNA

(PREMIER ARTICLE)

---

On connaît mal le xv$^{e}$ siècle italien lorsqu'on n'y voit que le sourire d'une aurore. Sans doute une grande joie entra dans les âmes à l'heure matinale où l'art reprit possession de la nature et où l'intelligence humaine, décidément affranchie du moyen âge, eut la pleine conscience de sa liberté reconquise. Quand on se penche pour écouter dans l'histoire la voix du passé, on croit entendre sortir des ateliers où travaillent les sculpteurs et les peintres une chanson de délivrance. Tous les maîtres qui étaient nés aux dernières années du siècle précédent, les Donatello, les Vittore Pisano, les Paolo Uccello, les Jacopo Bellini, se précipitent avec une ardeur

joyeuse vers l'humble réalité si longtemps proscrite ou du moins si timidement interrogée. En même temps, l'antiquité, déjà retrouvée par les lettrés et les érudits, et qui, il est juste de le dire, n'avait jamais été complètement méconnue, apparaît plus clairement aux yeux des artistes; elle se précise par une étude plus directe, et sa grâce virile s'impose aux cœurs charmés et les enflamme. De là une double ivresse. Partout, on se retrouve, on se reconnaît, et il semble qu'un bruit de baisers monte dans le ciel italien. Au début du XV^e^ siècle, l'art a connu toutes les fêtes d'un renouveau longtemps attendu.

Cette félicité, toute pleine de l'imprévu de la découverte et des floraisons de l'esprit, ne fut cependant pas sans mélange. Le temps était dur. Si jamais l'art a prouvé sa vitalité merveilleuse, c'est bien à ce moment de l'histoire, car il a grandi au milieu des luttes et des misères. Le monde politique appartenait à la bataille, âpre, violente et tous les jours recommencée. Les villes se font la guerre, les princes vivent l'épée à la main, les corporations rivales se déchirent, la discorde est à tous les foyers. Si nous voulons reconstituer la physionomie du XV^e^ siècle, tenons compte des tristesses qu'il a subies, des drames qui l'ont ému. Bien des tortures, bien des amertumes se mêlèrent à la joie des artistes et jetèrent de l'ombre sur leurs plus lumineuses années. De ces conflits intérieurs et de ces querelles, il est resté une trace dans les grandes œuvres du temps. Chez plusieurs des maîtres de ce moment glorieux, la culture intellectuelle développe une aptitude singulière à voir le côté douloureux des choses : ils sont mélancoliques, ils sont tourmentés, et quand on essaye de demander à quelques-uns d'entre eux la peine secrète qui les agite, on se trouve en présence d'une gravité inquiétante comme un mystère.

Les complications de l'esprit du XV^e^ siècle, le violent désir d'enterrer pour toujours le moyen âge, l'amour passionné pour les rêves du monde antique, le culte de la nature étudiée dans son vivant relief, l'accent d'une conviction intraitable, et je ne sais quelle énergie farouche caractérisée par la rareté du sourire, toutes ces choses et beaucoup d'autres sont visibles chez le grand ancêtre, Andrea Mantegna. Alors même qu'on n'a pas abordé l'étude de son œuvre et des questions d'art qu'elle soulève, on comprend, rien qu'à voir son portrait, qu'on a affaire à un créateur terriblement sérieux. Ce portrait est universellement célèbre [1]. A l'entrée de l'église Sant'

1. Nous le donnerons prochainement en gravure hors texte.

Andrea, de Mantoue, s'ouvre une chapelle, assez petite et aujourd'hui pauvrement meublée, où le visiteur aperçoit des fragments de fresques devenues illisibles. Dans l'angle à gauche, un masque en bronze, dont la puissante saillie donne d'abord l'illusion d'une ronde bosse, apparaît dans un enroulement de rinceaux et de fleurs. A la chevelure désordonnée du personnage s'emmêle le laurier des victorieux. Ce médaillon, qui est presque un buste, est attribué par une longue tradition à Sperandio. C'est le portrait de Mantegna. La terrible apparition vous poursuit longtemps après qu'on a quitté Mantoue. Dans ce bronze, bien digne du grand médailliste du xv^e^ siècle, le peintre a l'air d'un lion fatigué, mais héroïque et capable encore des résolutions les plus vaillantes. Tout respire l'intelligence dans ce masque énergique et attristé, tout y révèle une volonté rebelle aux lâches concessions.

Notre ami, M. Eugène Müntz, qui, dans l'intimité de ses intéressantes causeries, parle de Mantegna comme s'il l'avait connu, croit savoir que le héros n'était pas complètement équilibré, et ce qu'il dit, il l'imprime. « Grand esprit, petit caractère », a-t-il écrit [1]. Il reste en effet de la main de Mantegna des papiers dont nous parlerons. L'artiste n'a pas toujours été un voisin commode; il défendait son jardin, et, chose grave, lorsque vers la fin de sa vie les mauvais jours furent venus, il a eu le tort de demander çà et là de l'argent et surtout de le demander dans des lettres autographes qui n'ont pas toutes disparu. Mais que sont ces misères à côté des grandes vertus intellectuelles que fait supposer le buste de Mantegna! En contemplant le bronze de Sperandio, on se croit en présence d'un maître apte à toutes les victoires de la volonté.

Mais une physionomie, si parlante qu'elle soit, ne fait jamais de confidences complètes; elle est parfois difficile à lire et, malgré la valeur iconographique et l'éloquence du portrait qui nous a arrêté un instant, le plus sage est de demander à Mantegna lui-même, c'est-à-dire à son œuvre, le grand rêve qu'il avait dans l'âme.

Andrea Mantegna a passé la moitié de sa vie à Mantoue, il y est mort, il a voulu y avoir son tombeau. Mais il venait d'un pays meilleur pour les arts et plus glorieusement mêlé aux conquêtes de la Renaissance. Il était né en 1431 [2], près de Padoue, en un lieu qui

1. Les *Précurseurs de la Renaissance*, 1882, p. 174.

2. Cette date, universellement acceptée, ne s'appuie sur aucun acte de l'état civil. Elle résulte d'un calcul établi d'après une inscription qui figurait jadis sur un tableau perdu et dont il sera parlé tout à l'heure.

n'a pas été authentiquement déterminé : il vint de très bonne heure à la ville, et il s'est toujours considéré comme Padouan. Il a plus d'une fois ajouté à son nom le titre de *Patavinus*, fort respecté alors, car il donnait à ceux qui le pouvaient prendre une sorte de parenté lointaine avec Tite-Live, l'un des plus illustres fils de la savante cité.

Au moment de la naissance de Mantegna, Padoue se souvenait encore de son ancienne autonomie. Ce n'est qu'en 1405 que la ville s'était rendue à la République de Venise : bientôt après le cardinal Zabarella avait solennellement remis au doge le gonfalon municipal. L'établissement nouveau ne se fit pas sans quelque lutte. Mantegna, en son enfance, put assister aux convulsions dernières : il entendit raconter du moins comment, en 1435, Marsilio da Carrara, fils du dernier seigneur François II, que la République de Venise avait fait étrangler, essaya vainement de délivrer Padoue et comment, ayant été appréhendé par les Vénitiens peu cléments, il fut décapité entre les colonnes de la Piazzetta. On sait même le nom de quelques-uns des imprudents que Marsilio avait entraînés dans sa tentative de révolte. Parmi ces ennemis de Venise figure un certain Jacopo Squarcione qui, il est à peine utile de le dire, n'est point le peintre que nous rencontrerons bientôt, mais qui, selon toutes les apparences, devait être de sa famille. Jacopo Squarcione fut pendu. Ces tragédies redites à un enfant étaient bien faites pour lui donner un air sérieux.

De quelle maison sortait Mantegna? On connaît le prénom de son père, Biagio : on ignore quel rang il tenait dans le monde. Vasari avait entendu dire que Mantegna était d'*umilissima stirpe* et que, comme un autre Giotto, il avait gardé des troupeaux dans la campagne. Cette croyance est bien celle d'un temps où la bergerie conduisait à tout. De ces premières occupations rustiques, on ne sait rien. S'il est vrai que Mantegna ait eu des moutons, il les abandonna de grand matin et n'y revint plus. Il était encore enfant qu'il faisait déjà œuvre de peintre.

On hésite à croire tout ce que racontent les livres, mais on est bien obligé de s'incliner devant le document authentique. Il existait à Padoue une corporation d'artistes, une association connue sous le nom de la *Fraglia*. Nous en avons les statuts ou du moins le Dr Gaye en a reproduit un fragment d'après un texte de 1441 [1]. On conserve en outre le registre où s'inscrivaient au fur et à mesure les noms des

1. *Carteggio inedito d'artisti*, 1840, II, p. 43.

nouveaux affiliés. Or à la date de 1441 — Mantegna avait alors dix ans — on lit la mention suivante : *Andrea fiuolo de M. Francesco*



SAINT LUC, PAR ANDREA MANTEGNA.

(Fragment d'un retable du Musée Brera, à Milan.)

*Squarcione depentore*. Comme on retrouve, dans des pièces postérieures, des indications analogues, on tient pour certain que cet Andrea n'est autre que Mantegna lui-même. Quant au mot *fiuolo*, il est expliqué par Vasari qui déclare que Squarcione avait recueilli chez lui l'enfant

si merveilleusement doué et que, séduit par la précocité de ses aptitudes d'artiste, il en avait fait son fils adoptif. Cette adoption était peut-être motivée par les statuts de la corporation. Avant d'être reçu dans la *Fraglia*, il fallait payer un droit d'entrée. La redevance n'était pas la même pour tous. Alors qu'on imposait une taxe de deux livres à l'apprenti d'un membre de l'association, on ne réclamait que vingt *soldi* à son fils, son frère ou son neveu.

A cette époque, Francesco Squarcione, personnalité mystérieuse et malaisée à saisir, est à Padoue un maître considérable, l'initiateur essentiel de tout ce qui est jeune. C'était alors un homme dans la force de l'âge. Né en 1394, il avait quarante-sept ans et ses compatriotes de Padoue le prenaient fort au sérieux. Malgré les recherches auxquelles il a donné lieu et que Pietro Selvatico a résumées dans une savante notice [1], Squarcione échappe par bien des points aux affirmations précises. Aurait-il, au temps de sa jeunesse, fait autre chose que de la peinture? N'est-il pas curieux de trouver dans un acte cité par Selvatico (19 décembre 1423) une indication ainsi conçue : *M. Franciscus Squarzonus sartor et recamator?* Eh quoi! Squarcione aurait taillé des habits? Il aurait été brodeur? Tout est possible à propos de cet étrange personnage dont la biographie est hérissée de points d'interrogation.

Au moment où Mantegna a pu le connaître et recevoir ses leçons, Squarcione est peintre : il a ouvert à Padoue une école très fréquentée, il est célèbre par la ville et dans les régions voisines, bien moins parce qu'il est un producteur éminent que parce qu'il a voyagé dans toute l'Italie et même en Grèce et qu'il a recueilli chez lui de précieux débris de l'art antique. C'est d'après ces modèles qu'il fait dessiner ses élèves. Il n'a pas seulement des antiquités, il a des peintures rapportées de la Toscane ou de Rome. La maison de Squarcione est instructive. On vient de loin pour recevoir les leçons d'un maître si bien outillé. Dario n'a eu que quelques pas à faire pour descendre de Trévise, mais Marco Zoppo a quitté Bologne, Ansuino a déserté Forli, Buono est venu de Ferrare. Gregorio Schiavone, qui fut reçu dans la *fraglia* de Padoue en même temps que Mantegna (1441), a fait un plus long voyage : c'est un Dalmate. On assure que Squarcione a formé cent trente-sept élèves : presque tous lui ont été fidèles et plusieurs d'entre eux ont aimé à invoquer son utile patronage. Sortir de cette école fameuse, c'était offrir une garantie. Ainsi qu'on le

1. *Scritti d'arte*, Florence, 1859.

voit à la National Gallery, à Turin, à Berlin, Schiavone est fier de pouvoir ajouter à sa signature les mots *disipvli Sqvarcioni*. Marco Zoppo a quelquefois signé *Zoppo di Squarcione*. Mantegna, plus robuste et plus individuel que ses camarades, ne paraît pas s'être conformé à cette dévote pratique — ou à ce calcul.

Squarcione est plus connu par ses élèves que par ses œuvres. Celles dont nous parlent les anciens documents se rapportent à la seconde partie de sa vie. Ainsi l'*Ancona* qu'il peignit pour Leone de Lazara et sur laquelle Selvatico donne de si précieux détails, fut exécutée de 1449 à 1452 : le plan de Padoue — car Squarcione était topographe à ses heures — est une œuvre de 1465. Il y avait déjà bien longtemps que Mantegna comptait, malgré sa jeunesse, parmi les maîtres applaudis. Ce que Squarcione a pu enseigner à son fils adoptif, on ne le sait donc pas exactement. On ne peut guère faire que des conjectures et utiliser les informations que contiennent les tableaux de Schiavone ; car, ce qu'il apprenait au Dalmate, le maître l'apprenait aussi à son jeune condisciple. Ces guirlandes de fleurs et de fruits que Mantegna suspend volontiers au-dessus du trône où s'assied la Vierge et que Crivelli reprendra plus tard paraissent bien être une conséquence de l'enseignement de Squarcione. Quant à la passion que Mantegna professa toujours pour l'antiquité, pour le décor archaïque, il a pu, en son enfance, en entendre parler pour la première fois par son maître; mais l'origine de cette passion est beaucoup plus compliquée; elle se rattache à un mouvement collectif dans lequel Squarcione n'a peut-être pas joué le rôle capital qu'on suppose. D'autres, et de plus forts que lui, avaient déjà inventé l'antiquité. A Padoue, elle était dans l'air, elle parlait dans les vestiges des monuments retrouvés et dans les conversations des lettrés. Pendant la première moitié du xv$^{e}$ siècle, la ville où l'on croit tous les jours déterrer le tombeau perdu de Tite-Live est une ville érudite et presque latine. Mantegna a grandi dans cette atmosphère savante. Dressez la liste de ses amis de Padoue et plus tard de ses amis de Vérone, tous ou presque tous sont des antiquaires authentiques, des épigraphistes fougueux.

Il importe de dire d'ailleurs que, durant la jeunesse de Mantegna, Padoue reçut l'instructive visite de quelques artistes qui, eux aussi, faisaient de l'archéologie à la moderne. L'un des plus importants parmi ces porteurs de bonnes nouvelles, ce fut Jacopo Bellini, le père des deux peintres Gentile et Giovanni qui devaient plus tard être la gloire de Venise. Il a été trop bien parlé de Jacopo Bellini dans la

*Gazette des beaux-arts* [1] pour qu'il soit nécessaire d'étudier une seconde fois la physionomie de ce précurseur sympathique. Élève de Gentile da Fabriano, Florentin pendant une partie de sa jeunesse, très informé des tendances du groupe pour lequel l'archaïsme ne semblait pas moins vénérable que la nature elle-même, il était fort connu de Squarcione, qui le considérait comme un rival redoutable. Dès 1436, Jacopo avait peint un *Calvaire* à la cathédrale de Vérone ; plus tard, vers 1444, il vint à Padoue. Mantegna le connut-il à cette époque reculée? On l'ignore : les relations sérieuses ne s'établirent entre les deux artistes qu'un peu plus tard, lorsqu'elles aboutirent à la création d'un lien de famille. Mais dès sa jeunesse Mantegna a pu voir quelques-uns des dessins que multipliait Jacopo Bellini, ce grand curieux qui prenait note de tout ce qu'il rencontrait, copiant les inscriptions romaines et les détails d'architecture, cherchant dans ses figures le geste naïvement dramatique, et dessinant des animaux avec un scrupule pareil à celui de son vaillant contemporain Vittore Pisano. Nous croyons que Jacopo Bellini a exercé sur Mantegna une véritable influence : la suite de ce travail en fournira la preuve.

Un autre visiteur, plus illustre que le premier des Bellini et plus éloquent, vint à Padoue à l'heure même où l'esprit de Mantegna s'ouvrait à tous les souffles nouveaux. C'est en 1444 que le grand Donatello arriva dans la ville heureuse que Giotto et Filippo Lippi avaient déjà initiée aux inquiétudes du rêve florentin. Donatello resta plusieurs années à Padoue. Mantegna put assister à l'éclosion d'une série de chefs-d'œuvre bien autrement accentués et vivants que ceux dont Squarcione reproduisait l'image dans ses compositions érudites et empêchées. A la grande surprise des Padouans, Donatello modela et coula en bronze une statue équestre, celle de Gattamelata, qui, aujourd'hui encore, se dresse sur son piédestal à côté de l'église de Saint-Antoine. Le travail dura jusqu'en 1453. Pendant la même période, ou plus exactement en 1446, le sculpteur florentin entreprit les bas-reliefs qui décorent l'église du saint protecteur de la ville et qui racontent les principaux épisodes de sa vie. Certes c'étaient là de grandes œuvres. Si Mantegna avait pu, en étudiant les vestiges antiques rassemblés dans l'école de son maître, se faire une première idée de la sculpture, il en comprit définitivement la puissance en contemplant ces belles inventions de Donatello où le naturalisme se

1. Voy. les articles de M. Eugène Müntz, 2e période, t. XXX, p. 346 et 434.

hausse au niveau du style. Le cheval de Gattamelata l'a beaucoup touché. Il ne regarda pas avec moins d'attention les bas-reliefs du Santo, compositions noblement meublées où s'alignent dans une perspective fuyante des vues de monuments et des architectures




SAINT PROSDOCIME. SAINTE JUSTINE.

(Fragments d'un retable d'Andrea Mantegna, au Musée Brera.)

solennelles. Ces créations de Donatello firent sur l'esprit de Mantegna l'impression la plus profonde, et cette émotion fut si vive qu'elle dura toujours. C'est là, bien mieux que chez Squarcione, qu'il apprit l'antiquité et sa mâle énergie; c'est là qu'il comprit si bien l'éloquence persuasive du relief et des formes tournantes que, jusqu'à la fin de sa vie, il resta le plus sculpteur de tous les peintres.

Ces études, passionnément poursuivies, aboutirent en 1448 à un premier tableau, malheureusement perdu. Pour le grand autel de Santa-Sofia, de Padoue, Mantegna peignit un retable que Vasari a vu, qu'il a admiré, mais dont il n'indique pas le sujet. Il se borne à le signaler comme une peinture qui semble faite bien plus par un maître depuis longtemps exercé que par un *giovanetto*. Ce dernier mot prouve avec évidence que Vasari avait remarqué l'inscription qui, à Santa-Sofia, se lisait au-dessous du tableau et dont le texte nous a été conservé par Scardeone dans son livre sur les antiquités de Padoue. Elle était ainsi conçue : *Andreas Mantinea Patavinus ann: septem et decem natus sua manu pinxit. 1448.* C'est en s'appuyant sur ce texte, impossible à contrôler aujourd'hui, qu'on a fixé à 1431 la date de la naissance de Mantegna. Malheureusement l'œuvre ne se retrouve plus. Brandolèse et les guides du XVIII^e siècle visitent l'église de Santa-Sofia sans parler de cette peinture, qui existe peut-être encore, mais qui, n'ayant pas été décrite autrefois, serait difficilement reconnue[1]. La disparition du tableau de Santa-Sofia est un des regrets de l'histoire : pour la biographie de Mantegna, cette œuvre juvénile et peut-être un peu rude marquait le point de départ.

D'après Selvatico, il existerait une autre peinture qui nous donnerait des informations sur le talent de Mantegna au temps de sa jeunesse; mais, si nous en parlons ici, c'est uniquement pour éviter au lecteur l'ennui de recherches inutiles. Ce tableau serait une *Annonciation*, conservée au Musée de Dresde, et porterait ou aurait porté sur un pilastre l'inscription : *Andreas Mantegna Patavinus fecit an. 1450.* Le commentateur ajoute cependant que, lorsqu'il a visité Dresde en 1845, cette inscription était *scomparsa* par suite de la maladresse d'un restaurateur trop zélé. Sur cette prétendue *Annonciation* de Mantegna, la vérité nous est dite par Julius Hubner dans la préface du catalogue de 1862. Le tableau, venu de Bologne en 1750, était depuis longtemps suspect. Lors d'une restauration effectuée en 1840, l'inscription à laquelle Selvatico attachait tant d'intérêt fut reconnue apocryphe et elle disparut, non par une maladresse, mais à la suite d'un nettoyage volontaire. Le tableau existe encore à Dresde, il a seulement changé de nom. Le pseudo-Mantegna est devenu un Pollaiuolo douteux. Rayons-le de nos papiers.

Nous serons plus heureux avec une œuvre qui aurait été exécutée

1. Il faut dire toutefois que, dans le commentaire qu'il a joint à la notice de Vasari, Selvatico, utilisant le témoignage du poète Maganza, croit pouvoir assurer que le personnage principal du tableau était une Vierge.



LA MADONE DE SAN-ZENO

en 1452. Ici nous avons des témoignages anciens, et même un vestige tous les jours plus effacé. Au-dessus de la grande porte du Santo à Padoue, Mantegna peignit à fresque un *Saint Bernardin* et un *Saint Antoine* inclinés en adoration devant le monogramme du Christ. L'anonyme dont Morelli a imprimé les notes, et Vasari avec lui, déclarent que cette peinture porte une *sottoscrizione* et que Mantegna y a mis son nom. Mais Selvatico fait observer que cette inscription — *Andreas Mantinea optume favente numine perfecit anno 1452* — a bien l'air d'avoir été apposée par les moines de Saint-Antoine, et non par Mantegna lui-même. Il ajoute dans un autre livre[1] qu'une restauration opérée au XVIIIe siècle a profondément altéré le caractère de l'œuvre et qu'il n'est plus possible d'en apprécier le mérite. Un fait cependant doit être retenu : en 1452, c'est-à-dire à vingt et un ans, Mantegna est déjà familier avec le maniement de la fresque. Ce point est important : c'est peut-être comme fresquiste que le valeureux maître a remporté ses meilleures victoires.

L'exécution des deux figures de *Saint Antoine* et de *Saint Bernardin* à la façade du Santo correspond à peu près à un moment où Padoue est en fête. Il y eut du moins pendant quelques jours des curieux dans les rues d'ordinaire silencieuses. Au mois de janvier 1452, on vit arriver à Padoue un personnage de conséquence, un empereur. Frédéric III, accompagné du duc Albert d'Autriche et de Ladislas V, roi de Hongrie, traversait pompeusement la ville, avec la belle allure d'un homme qui se dirige vers Rome pour y recevoir la couronne des mains de Nicolas V. Si pressé qu'il fût, Frédéric resta quelques jours à Padoue; il voulut voir les illustres du moment. Il se fit conduire chez Squarcione dont il avait entendu célébrer les mérites. Peut-être Mantegna, qui avait alors d'étroites relations avec son maître, assista-t-il à l'entrevue. Ce détail manque au récit des chroniqueurs. Mais l'artiste a dû voir passer le cortège et, au bruit que fit par la ville la visite impériale, il dut comprendre quelle place tenait la peinture dans les préoccupations de ceux qui, au XVe siècle, étaient censés mener les affaires du monde.

Et lui-même, il était déjà, malgré sa jeunesse, un maître dont on savait le nom dans Padoue. On lui confiait des travaux. Il y avait à l'église de Sainte-Justine une chapelle dédiée à saint Luc. Les moines bénédictins voulurent un tableau pour décorer l'autel de cette chapelle et c'est à Mantegna qu'ils le demandèrent. Moschini nous a conservé

1. *Guida di Padova*, 1869, p. 41

le texte du contrat qui est du 10 août 1453 : le dernier payement eut lieu le 18 novembre 1454. Cette fois nous avons mieux que les écritures d'un comptable : nous sommes en présence d'une réalité. L'œuvre n'est point perdue : le retable placé il y a plus de quatre siècles sur un des autels de Sainte-Justine, c'est le *Saint Luc* de la galerie Brera.

Au moment où Brandolèse publiait son volume sur les peintures de Padoue, le tableau de Mantegna n'était plus dans l'église : il avait été transporté dans le logement du révérendissime abbé qui, pour se distraire, s'était constitué un petit musée personnel. C'est là que les Français le prirent en 1797 pour l'envoyer à Milan.

L'œuvre est bien connue. C'est un véritable polyptyque, dont la construction générale rappelle encore l'ancienne mode. Le retable — on ne peut guère dire la composition — est divisé en douze compartiments disposés de façon à présenter à l'œil l'effet de deux étages. Dans la rangée supérieure, le groupe central nous montre le Christ debout dans le tombeau et entouré de saint Jean et de la Vierge pleurante, motif cher aux artistes du nord de l'Italie, car on le retrouve dans l'un des dessins de Jacopo Bellini achetés par le Louvre en 1884. Quatre saints, vus à mi-corps, occupent les compartiments latéraux. Au premier étage de l'*Ancona*, on voit saint Luc assis et écrivant. L'évangéliste, en l'honneur duquel le tableau avait été peint, est plus grand que les figures qui habitent les autres panneaux. Ces figures, immobiles dans leur rigide attitude, sont celles de saint Benoît, de saint Prosdocime, de sainte Justine et de sainte Scholastique. Sauf le groupe du Christ émergeant à demi du sépulcre et la figure de saint Luc qui ne rédige pas l'Évangile sans une sorte d'agitation intérieure, l'œuvre est calme, religieuse, traditionnelle.

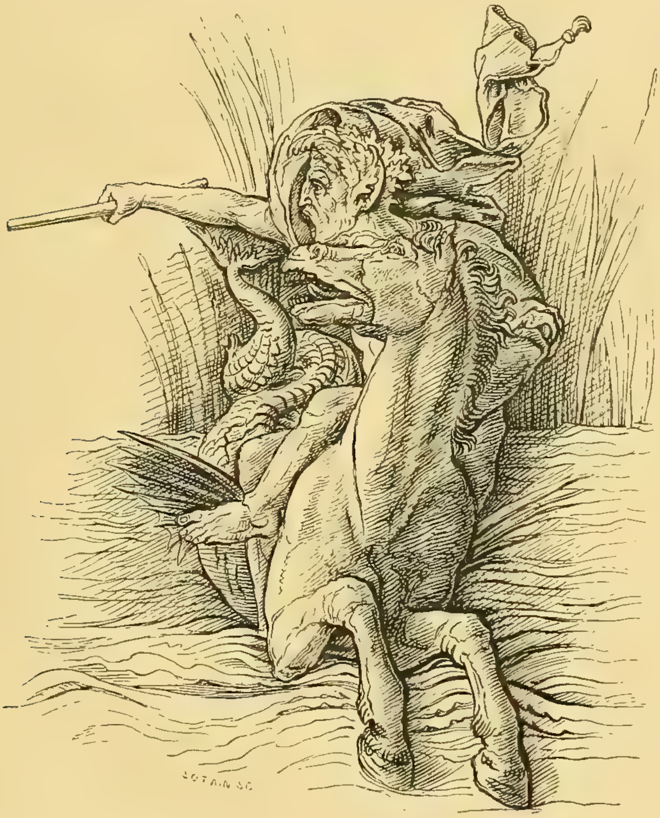
Ce résultat est dû en grande partie à l'emploi des fonds d'or et à la disposition, pour ainsi dire architecturale, que Mantegna a choisie : cette disposition, qui place chaque personnage sous l'arc d'une ogive, l'artiste l'a adoptée, un peu parce qu'il aimait le bas-relief où les figures sont isolées dans des niches, beaucoup parce que, au moment où son affranchissement intellectuel était encore si imparfait, il subissait le despotisme des formes gothiques dont il voyait autour de lui tant d'exemples.

Le rapprochement des dates nous dit ici que Mantegna n'avait pu voir sans en être impressionné le tableau à compartiments qu'Antonio et Bartolommeo Vivarini venaient de peindre (1451) pour l'église San-Francesco à Padoue. Les bénédictins de Sainte-Justine le lui avaient peut-être indiqué comme un modèle dont il devait s'ins-

pirer. Ne soyons donc pas surpris de ne trouver dans le *Saint Luc* de Brera qu'une personnalité encore hésitante et à demi captive. L'exécution elle-même se rattache à la manière un peu dure ou, pour parler à l'italienne, *crudetta*, qui caractérise Mantegna jeune : les rudesses à la Squarcione y restent visibles. Sans doute, l'écriture a l'accent décisif, les types sont austères, la figure de l'évangéliste est d'un mouvement superbe, elle a déjà cette saillie sculpturale qui sera la marque du génie de Mantegna, mais l'œuvre est moins une réalisation complète qu'une intéressante promesse. Le robuste artiste n'a guère plus de vingt-deux ans : il est, pour quelques mois encore, fidèle à l'École qui va disparaître : il constate et il résume le caractère hiératique de l'art finissant, et en même temps il en comprend l'insuffisance. Mantegna, comme tous les révolutionnaires sagaces, a commencé par prendre la mesure de ceux qu'il voulait ensevelir.

PAUL MANTZ.

*(La suite prochainement.)*



MONUMENTS D'ART

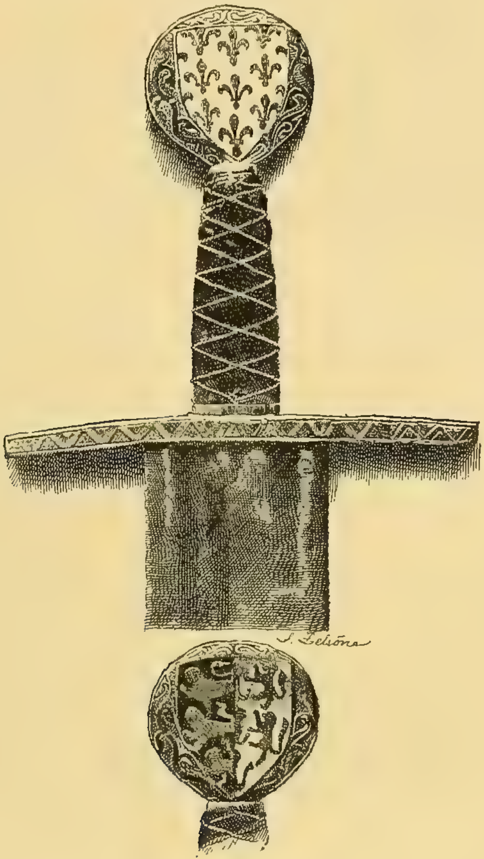
# DE LA VILLE DU MANS

(PREMIER ARTICLE)

Il est à peine besoin de le rappeler, toutes nos anciennes capitales de provinces ont été plus ou moins des centres artistiques. La présence d'une cour qui, suivant l'étendue de ses richesses, aimait à faire montre de magnificence, était un puissant stimulant pour les esprits à la recherche de combinaisons nouvelles. Sous ce rapport il ne saurait y avoir de lecture plus intéressante que celle des inventaires. Là, en effet, revivent, pour ainsi dire, les œuvres aujourd'hui perdues ; on se meut au milieu des merveilles qu'admiraient nos pères et dont la connaissance même imparfaite ne laisse pas de présenter une grande utilité.

Néanmoins nous résisterons, pour l'instant, au désir de puiser à cette source d'informations, considérant que la ville du Mans, la seule dont nous ayons à nous occuper, possède encore assez de merveilles pour répondre aux exigences des plus difficiles. Et d'abord il faut citer, dans les vitrines du musée installé à la préfecture, la célèbre plaque d'émail qui décorait jadis le tombeau de Geoffroy Plantagenet. Ses dimensions qui ont été rarement atteintes (0$^{m}$,63 de hauteur sur 0$^{m}$,33 de largeur) en feraient déjà un objet extraordinaire quand bien même elle ne représenterait pas, ce qui est très important à remarquer, le vaillant comte d'Anjou en costume de justicier. Suivant la coutume adoptée vers le milieu du XII$^{e}$ siècle, il porte sous un manteau doublé de vair une robe longue et un bliaut. Des chaussures légères enserrent ses pieds et sa tête est coiffée d'un bonnet assez semblable à

ceux dont les Anglais se servent en voyage. Bas en arrière, ce bonnet va toujours en se relevant jusqu'au-dessus du front où domine une pointe légèrement recourbée. Tout cela donne une signification parfaitement déterminée, aussi bien à l'épée haute que le comte tient dans



ÉPÉE DU XV[e] SIÈCLE. — POIGNÉE AVEC LE REVERS DU POMMEAU.

(Collection de M. le comte de Mailly.)

sa main droite, qu'au grand écu d'azur à quatre léopards lionnés ou rampants d'or suspendu à son bras gauche. Nous sommes en présence d'un monument destiné à rappeler non un fait de guerre, mais quelque acte de police intérieure[1]. C'est ce qu'indique fort bien, du reste, l'inscription métrique gravée en tête de la plaque :

1. Il s'agit du droit, paraît-il, que s'étaient arrogé les habitants du Mans, de mettre à sac, à la mort de chaque évêque, tout le palais épiscopal. Geoffroy Plantagenet, à la demande du clergé, supprima cet abus.

ENSE TVO PRINCEPS PREDONVM TVRBA FVGATVR

ECCLESIISQVE QVIES PACE VIGENTE DATVR

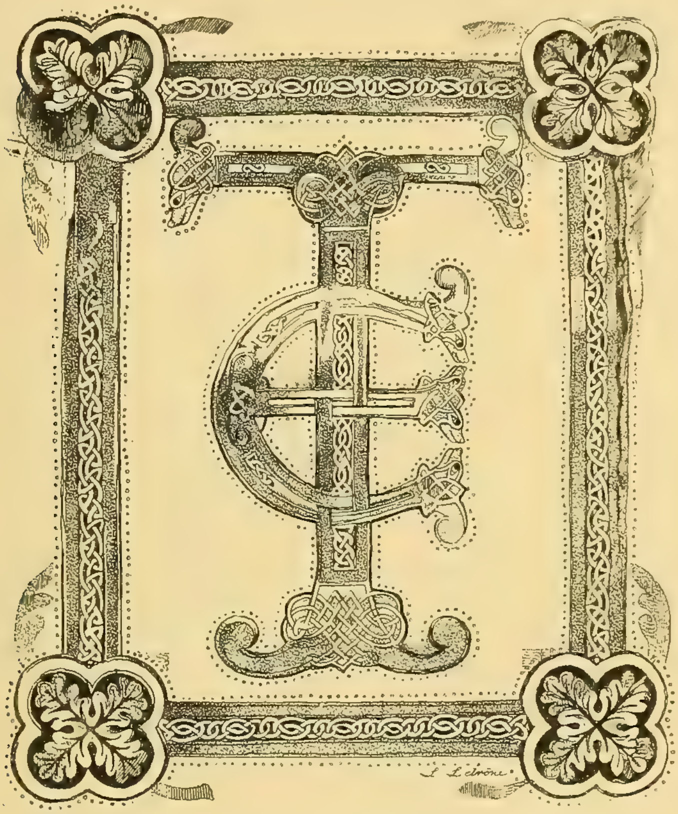
On s'est demandé bien souvent où avait pu être fabriquée une pièce aussi importante. Évidemment il ne s'agit pas de l'œuvre d'un débutant et son auteur devait, en outre, vivre dans un milieu depuis longtemps célèbre par des productions de ce genre. Les rapprochements que l'on a faits entre l'ornementation supérieure de l'émail et celle de vitraux contemporains, à la cathédrale, ne prouvent pas grand' chose, car facilement on pourrait trouver ailleurs des amortissements enroulés et des toits en centre-courbes surmontés de boules. Au lieu de l'indice certain d'une origine locale, il ne faut voir là en réalité qu'un argument de plus en faveur de la date déjà établie par le costume [1]. Les Manceaux doivent se contenter de posséder une merveille sans émettre encore la prétention de lui avoir donné le jour.

Nous n'accepterons pas davantage que, dans la circonstance, on tourne les yeux vers Limoges. Sans doute, dès le milieu du XIIe siècle, cette ville comptait des émailleurs habiles, rompus à toutes les difficultés de leur art. Mais, si nous ne doutons pas qu'elle eût pu faire aussi bien, nous sommes certain qu'elle eût fait autrement. Le dessin du fond squamé, sur lequel se détache l'image de Geoffroy, serait accusé par des enchevêtrements de bandes dorées et non vertes, grâce à des parties réservées du cuivre. De même verrions-nous les tons de chair, employés dans le visage et les mains, remplacés par le simple travail du burin. En un mot, sans parler des couleurs qui ne sont pas celles en honneur sur la colline de Saint-Martial, la manière de procéder différerait sensiblement de ce que nous sommes obligé de constater.

Pour résoudre la question qui a été agitée si souvent il faut d'abord avoir recours à l'histoire et rappeler que le chapitre du Mans est demeuré, durant tout le moyen âge, en étroites relations avec celui de Paderborn. Il n'y avait pas seulement entre eux échange de prières, mais encore d'artistes ; ce qui explique pourquoi le style dit Plantagenet se retrouve, de l'autre côté du Rhin, dans la plupart des églises de Westphalie. Si on cherchait bien, très probablement on ne manquerait pas de faire d'autres découvertes intéressantes, et

1. Cette date est importante ; car elle prouve que l'émail du Mans ne saurait représenter Henri Plantagenet, fils de Geoffroy, ainsi que le veut M. Labarte (*Histoire des arts industriels*, p. 665).

certaines dispositions qui paraissent singulières, vu le lieu où elles se produisent, auraient leur raison d'être toute trouvée. En attendant, le monument qui nous occupe rentre, à n'en pas douter, dans la catégorie de ceux dont les relations indiquées fixent l'origine. Il a été exécuté sur les bords du Rhin, par l'entremise de l'évêque de



LETTRES ORNÉES D'UN « SACRAMENTAIRE » DU X^e SIÈCLE.

(Bibliothèque de la ville du Mans.)

Paderborn, à la demande de son collègue du Mans. Ce dernier, qui avait toute facilité de s'adresser aux ateliers de Cologne ou de Verdun, ne pouvait manquer d'en user le jour où l'idée lui est venue de perpétuer, par une œuvre d'art remarquable, le souvenir de l'action protectrice du comte d'Anjou. Notre thèse, d'ailleurs, s'appuie sur autre chose qu'une simple présomption historique. Le choix tout particulier des émaux ne laisse pas de lui venir en aide et comme, dans les centres nommés, le vert est la couleur préférée, on le

retrouve partout, non seulement en bandes plus ou moins larges, mais encore en vastes surfaces.

Nous avons parlé, à propos de l'émail du Mans, du milieu du XIIe siècle. Peut-être est-il possible de préciser davantage ; car cette pièce extraordinaire, quoiqu'on ait voulu récemment prouver le contraire [1], ne présente rien de funéraire et son exécution a évidemment précédé l'année 1151, date de la mort de Geoffroy Plantagenet. Le fait qu'elle rappelle, et qui constitue toute sa raison d'être, ne pouvait donner lieu à pareille manifestation longtemps après son accomplissement. Il y avait nécessité de mettre un peu de hâte dans l'affirmation publique de la reconnaissance du clergé. Tout cela n'empêche pas que notre émail n'ait servi plus tard à la décoration du tombeau de Geoffroy ; mais, nous le répétons, sa destination première, ainsi que l'indiquent les vers cités plus haut, était bien différente et c'est se tromper étrangement que d'arguer d'un état de choses, très certainement postérieur, pour rajeunir d'un demi-siècle environ une pièce si clairement datée.

Geoffroy Plantagenet nous amène à parler d'Édouard III, du moins de l'épée qui, dit-on, a été portée par ce prince. Si elle n'est plus au Mans, on a pu la voir dans cette ville où son heureux possesseur, M. le comte de Mailly, avait consenti à l'exposer, il y a quelques années. C'est alors que des discussions se sont élevées avec juste raison sur la valeur qu'il fallait accorder à une tradition dont l'origine doit être assez récente. En tout cas, les écus émaillés qui ornent les deux faces du pommeau ne peuvent servir à l'étayer. Édouard III, aussi bien que ses successeurs jusqu'à la fin du XVe siècle, écartelait simplement de France et d'Angleterre ; il n'y a pas trace d'alliances ni sur les sceaux, ni ailleurs.

Nous voilà donc dans l'obligation de descendre d'un degré, de mettre un prince de la famille royale à la place du roi lui-même. Seulement la question n'en est pas pour cela plus facile à résoudre. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que l'arme semble postérieure au règne d'Édouard III ; les ornements gravés du pommeau et des quillons rappellent le XVe siècle à ses débuts. Il faudra donc chercher sous Henri IV, antérieurement à la date où les rois d'Angleterre, à l'imitation de leurs rivaux et voisins, réduisirent à trois le nombre des fleurs de lis, qui se trouvait en droit, par son illustre naissance, d'opposer aux armes de France un écu parti, au premier de

1. E. Molinier, *Note sur les origines de l'émaillerie*. Épernay, 1881.

gueules à trois léopards d'or, au second d'azur à sept lions d'or[1].

A côté de l'épée dont il vient d'être question, peut figurer un



STATUE D'UN CHANOINE.

(Musée archéologique du Mans.)

magnifique couteau d'écuyer tranchant conservé dans la même vitrine que le *Geoffroy Plantagenet*. C'est une épave de la cour de Bourgogne

1. Peut-être faut-il songer au second fils de Henri IV, Thomas, duc de Clarence, qui guerroya dans le Maine et l'Anjou et perdit une bataille, aux environs de la Flèche, en 1412

qui porte, au-dessous de deux C enlacés, les armoiries émaillées de Charles le Téméraire. Seulement nous ne comprenons pas pourquoi réapparaît ici la devise de Philippe le Bon : AVLTRE NAVRAY? Elle n'a que faire avec son successeur [1].

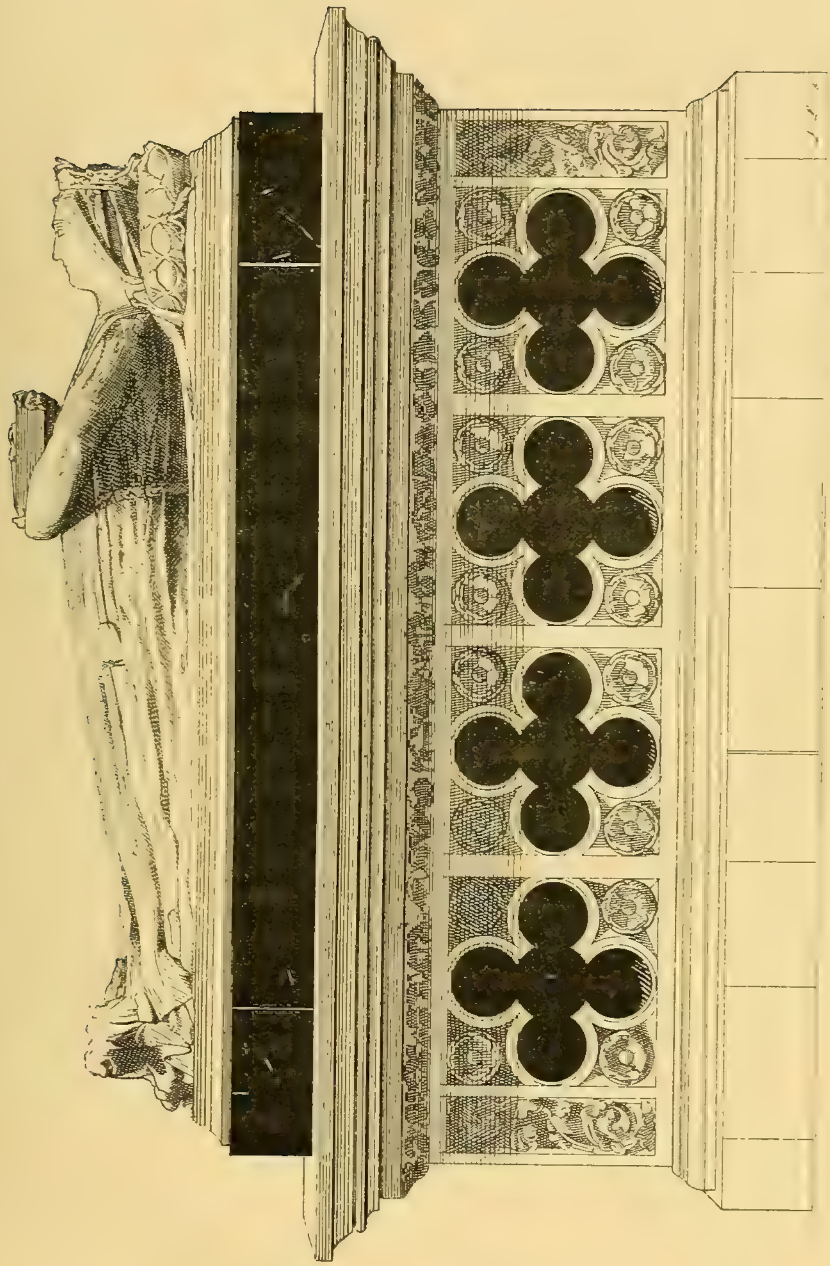
Une dernière pièce émaillée mérite d'attirer l'attention ; c'est un petit reliquaire italien, conservé à la cathédrale où il passe pour un cadeau du cardinal Philippe de Luxembourg. Dans tous les cas, sa facture nous reporte au commencement du XVI[e] siècle, et il est bien certain qu'aucune entente préalable n'avait eu lieu entre l'orfèvre et le prélat grand seigneur. Ce dernier, tenté sans doute par l'occasion qui se présentait, s'est contenté d'acheter un simple objet d'exportation.

Le reliquaire de la cathédrale a la forme des coffrets en honneur à l'époque de la Renaissance, bien plus que des châsses du moyen âge. Au lieu de buter l'un contre l'autre, les rampants de la partie supérieure, coupés aux deux tiers de leur inclinaison, sont unis par une large bande horizontale. Point de crête, par conséquent, ni de boules terminales. Quant à l'ornementation, elle est d'une grande richesse. Les tons bleu lapis et vert émeraude des émaux translucides qui recouvrent les panneaux sur lesquels sont figurés, en bas, la scène du *Noli me tangere* et les *Douze apôtres*, en haut des quatre feuilles alternant avec des larmes, ne laissent rien à désirer. Leur éclat est véritablement extraordinaire et l'on oublie, en les examinant, ce que l'ensemble du reliquaire a de lourd et de peu correct.

Les émaux nous amènent à parler des miniatures qui, elles aussi, bien souvent, valent surtout par la couleur. Toutefois, au Mans, nous trouvons un missel dit *de Nantes*, qui se fait remarquer par l'exquise correction du dessin. Le XV[e] siècle n'a rien produit de plus beau que la page où, entre deux anges tenant, l'un un calice surmonté d'une hostie, l'autre les tables de la loi, siège sous un pavillon Dieu le Père en majesté. Dans les angles sont les symboles des évangélistes et tout autour, entremêlés avec grâce, des écussons, des feuillages et des fruits.

Un autre missel, aux armes du cardinal de Luxembourg, est bien inférieur au précédent. Du reste, il faut avouer que ce prélat possédait plus le goût du faste que le sentiment véritable de l'art. C'est ce que démontre le curieux dessin d'architecture, conservé au Musée archéologique et qui seul aujourd'hui peut nous donner l'idée du jubé détruit, en 1562, par les protestants. Quoi qu'en aient dit les contem-

1. Deux couteaux à peu près semblables se voient au Musée de Dijon. L'un et l'autre sont aux armes de Philippe le Bon.



TOMBEAU DE LA REINE BÉRENGÈRE

(Cathédrale du Mans.)

porains dont l'enthousiasme ne connait pas de bornes [1], une pareille œuvre fait peu d'honneur au goût de l'architecte. Devant cette incroyable profusion de statues accrochées dans leurs niches à un mur absolument plat, on a peine à se croire au centre d'une province voisine des bords de la Loire. Sans doute, à la suite du prélat qui, précédemment, avait résidé à Arras et à Thérouanne, étaient venus dans le Maine certains artistes formés à l'École des Flandres, et c'est avec raison que l'on a pu rapprocher le jubé qui nous occupe des constructions élevées à Brou, quelques années plus tard, par l'architecte de Marguerite d'Autriche, Louis van Boghen [2].

Cette petite digression nous a fait quelque peu oublier les manuscrits. Il est indispensable d'y revenir pour citer tout au moins un Sacramentaire du xe siècle, qui logiquement eût dû prendre la première place. Certaines pages, écrites en onciales, sont encadrées d'entrelacs où l'or se mêle au pourpre et au vert. Puis viennent des lettres, hautes de douze à treize centimètres, intérieurement décorées de la même façon, dont les extrémités, en outre, sont terminées par des têtes d'animaux. On peut rapprocher ce manuscrit d'un autre à peu près semblable, acquis par la bibliothèque de Tours, vers 1850, à la vente d'Alexis Monteil.

Tout à l'heure nous avons parlé du Musée archéologique. Depuis sa fondation, les objets dont il se compose sont installés dans les sous-sols du théâtre où le manque de lumière ne permet que difficilement de les examiner. Or la chose est d'autant plus regrettable qu'il y a là non seulement des tombeaux curieux, mais encore des débris d'architecture appartenant à différentes époques et pour la plupart d'une exécution remarquable. Quant à la sculpture, elle est représentée par une très belle et très expressive statue de chanoine, taillée dans ce marbre couleur de miel (*coloris mellei*) dont parle Symphorien Champier dans son *Campus elysius gallicus* [3] et que les inventaires désignent communément sous le nom d'albâtre. En dépit de ses taches nombreuses, son aspect est agréable et nous ne sommes pas étonné que le xvie siècle en ait fait un grand usage. Les blocs d'une qualité supérieure venaient généralement du Dauphiné.

Nous ne savons pas le nom du chanoine qui s'est fait ainsi repré-

1. *Et presertim miri artificii ac celature Phidiaca aut Parrasii opera exuperantis pulpito.* (Extrait d'un procès-verbal de 1507.)

2. Cf. Eug. Hucher, le *Jubé du cardinal Philippe du Luxembourg à la cathédrale du Mans.* gr. in-folio, 1875. Cet ouvrage reproduit en fac-similé le dessin du musée.

3. Lyon, 1538.

senter dans des proportions un peu moins grandes que nature ; mais il serait peut-être facile de le découvrir en compulsant les anciens registres de la collégiale Saint-Georges de Vendôme qui, suivant des renseignements verbaux, se trouva un jour l'objet de sa munificence. C'est là qu'existait une vaste composition, sépulcre ou crucifixion, détruite au temps de Jeanne d'Albret. La statue du donateur, placée du côté gauche, tout à l'extrémité, grâce à son caractère semi-profane, a seule échappé à l'effroyable « abatis d'images » dont parle Théodore de Bèze.

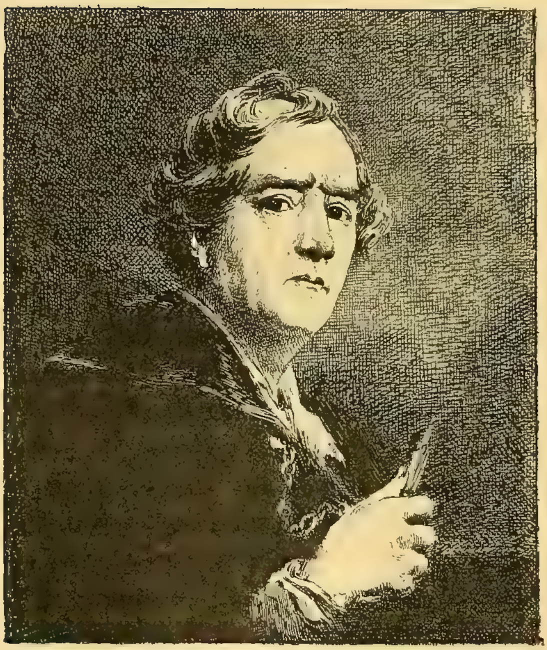
Naturellement nous voudrions bien pouvoir désigner l'auteur d'une œuvre aussi remarquable ; mais, pour cela, documents et points de comparaison font également défaut. Jusqu'à nouvel ordre l'obligation s'impose donc de ne hasarder aucune attribution et l'on doit se contenter d'admirer la vie empreinte dans tous les traits, la simplicité de la pose et l'élégance des draperies.

Si la statue du musée vient de Vendôme, c'est de l'abbaye de l'Épau qu'en 1821 le tombeau de la reine Bérengère a été transporté dans la cathédrale. Seulement, à cette époque, outre que le massif rectangulaire sur lequel est couchée l'effigie de la veuve de Richard Cœur de Lion a subi des restaurations maladroites, on a plaqué contre le mur occidental du transept sud un monument destiné à être vu de tous côtés. Et cependant il s'agit d'une œuvre remarquable, d'un excellent spécimen de la sculpture française au milieu du XIII^e^ siècle. La reine est admirablement drapée dans une longue robe serrée à la taille par une riche ceinture à laquelle pend une escarcelle. Les pieds reposent sur un lion et de ses mains elle tient un livre dont la couverture ornée d'un haut-relief nous montre une femme, la couronne en tête, debout entre deux cierges allumés. Est-ce une allusion aux vertus de Bérengère, et a-t-on voulu indiquer la voie dans laquelle il fallait entrer pour lui rendre les honneurs dont elle était digne ? Nous le pensons, sans pouvoir l'affirmer. Pour les cisterciens de l'Épau, la veuve de Richard était plus qu'une reine : elle avait en qualité de bienfaitrice présidé à leur développement matériel, et l'on sait qu'au moyen âge il n'en fallait pas davantage pour mériter aux yeux des intéressés les honneurs célestes.

(*La fin prochainement.*)

LÉON PALUSTRE.

# TASSAERT



En dehors d'un nombre assez restreint d'artistes et d'amateurs, appartenant la plupart à la génération précédente, le public — il faut bien l'avouer — n'a pas d'opinion arrêtée sur Tassaert, sauf une tendance à peu près générale à le traiter avec un certain dédain. Son nom n'éveille guère qu'un vague souvenir de la *Famille malheureuse*, du Musée du Luxembourg; les mieux renseignés se rappellent, peut-être, une ou deux de ses toiles historiques du palais de Versailles, ou, parfois, quelque pochade libertine entrevue au hasard d'une visite chez un collectionneur ou un marchand de tableaux. D'où vient que l'on connaisse si peu et si mal un des demi-maîtres les plus exquis et les plus charmants de l'École contemporaine, tenu déjà en singulière estime, de son temps, par des juges qui se nommaient Eug. Delacroix, Th. Rousseau, Troyon et Diaz?

Si nous aimions à calomnier notre époque, nous dirions que l'on est aujourd'hui trop occupé à afficher des réputations nouvelles au coin de tous les carrefours de la littérature et de l'art pour avoir le

temps de faire un retour sur le passé et de réparer les indifférences injustes de nos prédécesseurs. Mais, au moment même où va s'ouvrir une exposition, si tardive soit-elle, des œuvres de Tassaert, le reproche serait immérité. Nous préférons admettre que, depuis trente ans bientôt, il n'était peut-être pas très facile de se former, en pleine connaissance de cause, une exacte appréciation d'ensemble sur l'œuvre d'un peintre mort, il y a plus de dix ans, dans l'oubli, sans avoir dépassé, de son vivant, une honorable moyenne de notoriété.

Tassaert s'est suicidé, dans la nuit du 21 au 22 avril 1874; son dernier envoi au Salon remontait à 1857. Il ne peignait plus depuis 1863, caché, à partir de ce moment, dans un taudis de la barrière du Maine, presque aveugle, lassé de l'existence, reniant son nom et blasphémant l'art, tout en prévoyant amèrement « le bacchanal », disait-il, qui se ferait après lui autour de ses tableaux. Un mois avant son suicide, — on le croyait enterré depuis longtemps, — il y eut bien la vente Davin, qui commença à le classer dans les hauts prix à l'hôtel Drouot. Quelques semaines plus tard, à la nouvelle de sa mort, la presse retentit pendant quarante-huit heures de ses éloges posthumes. Mais M. Arsène Houssaye eut beau lui consacrer, dans l'*Artiste*, un émouvant panégyrique; Théophile Silvestre eut beau réclamer hardiment une exposition immédiate de ses œuvres à l'École des beaux-arts, en déclarant que la France venait de perdre « un grand artiste... un artiste d'avant-garde de l'art moderne, resté, par son savoir, fidèle à la grande tradition magistrale, et l'esprit ouvert à tous les souffles novateurs, un peintre trois fois plus peintre à lui tout seul que les trois quarts de l'Institut, du jury et de l'École des beaux-arts »; M. Ernest Chesneau eut beau constater aussi que « Tassaert est au nombre des huit ou dix artistes de ce siècle dont la postérité recueillera précieusement les œuvres aujourd'hui dédaignées, pour les accrocher dans ses Louvres, alors qu'elle n'aura ni cure ni souci des favoris actuels de la fortune »; en dépit de ces louanges, un peu tard venues, en dépit du culte conservé pour Tassaert par ses anciens et fidèles admirateurs, M. Alexandre Dumas fils en tête, l'oubli qui avait entouré l'artiste à la fin de sa vie se fit de nouveau sur sa tombe. En 1878, il y eut bien encore, à l'Exposition rétrospective des maîtres modernes, organisée dans les galeries Durand-Ruel, dix-sept toiles de Tassaert, — quatorze entre autres de la collection de M. Alexandre Dumas fils, — qui permirent de l'apprécier à sa valeur en regard des Delacroix, des Corot, des Courbet, des Millet, des Théodore Rousseau, des Huet, des Troyon, des Chintreuil, des Daubigny, des Ricard et des

Diaz. Il y eut bien enfin, en 1878, la vente Laurent-Richard qui acheva de le *coter* à l'hôtel Drouot et fournit à la *Gazette des beaux-arts* l'occasion de lui rendre justice entière [1]. Mais nous sommes déjà loin de 1874, loin même de 1878, et, depuis, il n'a pas été donné à chacun de faire connaissance avec les quinze Tassaert de la galerie Bruyas au Musée de Montpellier, avec les quarante et quelques de M. Alexandre Dumas fils, avec les cent autres disséminés dans les collections particulières de Paris, de la province et de l'étranger. Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner outre mesure que Tassaert soit actuellement si peu connu.

Qu'il le soit si mal, surtout, il n'y a rien là encore qui soit bien surprenant. Parmi ses contemporains, les littérateurs les plus en vue, les critiques d'art les plus à la mode, les partisans même les plus décidés de son talent semblent, à quelques exceptions près, s'être donné le mot pour fausser de bonne heure, sur son compte, le jugement de l'avenir ; sciemment ou non, ils s'obstinèrent à ne voir, à ne vanter en lui, que le peintre attitré des drames ou des élégies de la misère, des familles malheureuses, des suicides en commun sous les toits, des mères mourantes, des enfants malades, des orphelins grelottants, par la neige, au seuil d'une chaumière abandonnée, des filles séduites, plus ou moins repentantes, venant implorer le pardon maternel, etc., — défilé attristant, dix fois recommencé, où pour s'y reconnaître on aurait besoin du fil de cette *Ariane* que, dans une autre manière, il a si amoureusement interprétée.

Dès 1834, le critique du *Journal des débats*, Delécluze, et, l'année suivante, Louis Viardot, rapprochaient déjà son genre de celui de Prud'hon ; Michelet qui, en 1844, présageait dans Tassaert un « grand peintre », saluait en lui, aux approches de 1848, l'apparition d'un « Corrège de la souffrance » ; Charles Blanc le proclamait, de son côté, « le Prud'hon des pauvres » et, par la suite, « un bâtard aimable du Corrège » ; Théophile Gautier, « le Corrège de la mansarde » ; Paul de Saint-Victor, « un Prud'hon faubourien » ; les *décadents* de l'époque célébraient son interprétation idéale des Lisette, des Jenny l'ouvrière et des Mimi Pinson. On conçoit qu'agacé à la fin de cette monotonie dans l'éloge, comme autrefois l'Athénien fatigué d'entendre toujours appeler Aristide *le Juste*, on conçoit qu'Edmond About lui ait, un jour, décoché l'épithète de « peintre rabat-joie ». Bref, il y a vingt ou trente ans, quand on avait prononcé les noms de Greuze, de

1. Voy. l'article de M. Alfred de Lostalot, 2e période, t. XVII, p. 471-472

Prud'hon, de Corrège, tout semblait dit sur l'auteur légendaire de la *Famille malheureuse*. Et cependant, à côté de la *Pauvre enfant* et des *Enfants malheureux*, du Salon de 1846; à côté de cette trop célèbre *Famille malheureuse*, du Salon de 1850-1851, dont la vogue condamna Tassaert, pour longtemps, mais, par bonheur, avec des intermittences, à un genre mélodramatique d'un art inférieur, le peintre avait maintes fois donné sa mesure bien avant 1850, dans une manière autrement variée, originale et puissante, depuis *Diane et Actéon* (Salon de 1842) jusqu'à la *Tentation de saint Antoine* (Salon de 1849), depuis certaine esquisse de sa « chambre » datant de 1825 jusqu'à son admirable *Ariane abandonnée* (1849), du Musée de Montpellier : un chef-d'œuvre de quelques centimètres, bien supérieur à tous ses tableaux larmoyants ou lugubres, malgré les qualités, que nous nous empressons d'y reconnaître, d'arrangement, d'expression, de clair-obscur et de fines colorations dans la gamme grise.

On veut bien nous dire que quelques notes sur la vie et les ouvrages de ce peintre auront leur intérêt à l'ouverture d'une exposition qui va permettre, nous l'espérons, de lui assigner enfin son rang dans la hiérarchie artistique. Le compilateur du *Catalogue de l'œuvre de Tassaert* [1] n'a pas la prétention de devancer ici le verdict de juges plus autorisés et plus compétents; son seul avantage est de pouvoir parler *de visu* d'une grande partie des œuvres du Maître et de pouvoir grouper sur lui, à défaut d'appréciations définitives, un ensemble de dates et de détails rigoureusement exacts [2].

Nicolas-François-Octave Tassaert, né à Paris le 7 thermidor an VIII (26 juillet 1800), est le dernier représentant d'une lignée d'artistes du même nom, ininterrompue depuis le commencement

1. M. Ludovic Baschet va commencer la publication du 3e fascicule de son *Dictionnaire illustré des artistes contemporains*, consacré au catalogue analytique de l'œuvre de Tassaert auquel nous empruntons une partie des illustrations qui accompagnent ce travail (N. D. L. R.).

2. Indépendamment de mes propres recherches je dois de nombreux et utiles renseignements à M. A. Bès fils, l'ami dévoué du peintre pendant ses dernières années; à M. le Dr Coste, de Montpellier, qui m'a communiqué avec une rare courtoisie toute la correspondance de l'artiste avec M. Bruyas (1850-1865); à M. Martin, marchand de tableaux, entre les mains de qui a passé presque tout l'œuvre de Tassaert; à M. Alexandre Dumas fils, dont mon importunité n'a jamais lassé l'obligeance et à quelques autres personnes que je tiens à remercier ici. Parmi les sources imprimées, je citerai comme la plus importante une *Étude sur Tassaert*, publiée par Théophile Silvestre dans le *Pays* des 20 et 27 mai, 2 juin et 1er juillet 1874.

du XVIIe siècle, peintres, sculpteurs et graveurs, originaires d'Anvers et durant cent cinquante ans fixés dans cette ville ou dans les Pays-Bas [1]. Son grand-père, pour ne pas remonter plus haut, Jean-Pierre-Antoine Tassaert, né à Anvers en 1729, mourut à Berlin en 1788, avec la réputation d'un statuaire de mérite, directeur de l'Académie des beaux-arts de Prusse et agrégé de celle de France; il avait séjourné assez longtemps à Paris vers 1764-1765, et s'y était même acquis un certain renom. Greuze peignit alors le portrait de sa femme, exposé au Salon de 1765; depuis, plusieurs de ses œuvres atteignirent des prix assez élevés aux ventes Blondel de Gagny (1776), Terray (1779), etc. — Jean-Joseph-François Tassaert, son fils, était né à Paris, vers 1765, pendant le temps qu'y avait demeuré le sculpteur; il passa auprès de lui sa première jeunesse à Berlin, épousa une Prussienne et remplit d'abord, en Pologne, des fonctions administratives, qu'il abandonna pour rentrer dans les traditions de sa race, et s'adonner à l'art de la gravure. On le trouve établi à Paris, avec le titre de « citoyen français », à la fin du siècle dernier, à la fois graveur et éditeur d'estampes. De l'an VI à l'an X, il habitait rue « Hyacinthe », n° 688, publiant des sujets de genre et d'histoire, gravant lui-même les portraits de Charlotte Corday d'après J.-J. Hauer, de Lavoisier d'après David, du général Brune d'après F.-J. Harriet, de Mlle Clairon d'après Bornet, etc. Il mourut vers 1812, laissant quatre fils et une fille, tous disparus aujourd'hui, entre autres l'aîné, Paul, mort en 1855, éditeur et graveur comme son père, assez médiocre, et Octave le peintre, dont nous avons à nous occuper ici.

Voué de bonne heure à l'art, plus encore par vocation, semble-t-il, que par tradition domestique; initié dès sa jeunesse au dessin et à la gravure, il travailla quelque temps, en 1816, chez le graveur A.-Fr. Girard, s'essaya dans l'intervalle à la peinture, et fut admis, le 1er février 1817, à l'École des beaux-arts. Son stage à l'atelier de G. Guillon-Lethière ne fut point signalé par d'éclatants succès; mais, ce qui vaut mieux que des promesses précoces, souvent coupées court, il se rompit à la technique du métier et apprit tout ce qu'un peintre doit savoir. S'il ne fut jamais admis aux épreuves définitives du prix de Rome; si au concours semestriel du 11 avril 1825 — où les registres de l'École mentionnent pour la dernière fois sa présence — il ne fut classé que le 9e sur 61, il n'avait pas perdu son temps pendant ces huit ans de noviciat : il possédait la pratique de son art, il s'était

1. Ad. Siret, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les Écoles*; — G.-K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler Lexicon*, t. XVIII.



ÉTUDE DE FEMME, PAR TASSAERT.

(Dessin de la collection de M. Alexandre Dumas fils.)

familiarisé avec les maîtres, passant de Giorgione à Rubens, de Corrège à Rembrandt, de Chardin à Greuze, à Prud'hon et à Géricault, en sachant toutefois rester lui-même, impressionné un moment par Delacroix et les romantiques, mais ne s'attardant pas à leur remorque, développant ainsi, à travers la routine classique et le nivellement officiel de l'École, un tempérament de peintre à part.

« Quand on n'a pas de talent tout de suite, disait Delacroix, il est probable que l'on n'en aura jamais. » Aux prises déjà avec une situation précaire, découragé un instant, mais bientôt reprenant le dessus, il brossait à vingt-cinq ans cette esquisse de *Ma chambre en 1825*, du Musée de Montpellier, que Th. Silvestre considérait comme « un excellent morceau de peinture, unique en son genre » et de laquelle Tassaert écrivait lui-même, en 1854, à M. Bruyas : « Ce n'est pas ce que j'ai fait de plus mal. » Puis, il débutait au Salon de 1827 avec un *Louis XI*, d'emblée signalé par la critique et suivi de deux portraits et d'*Une scène de juillet 1830* au Salon de 1831, du *Dernier triomphe de Robespierre*, à celui de 1833, et de la *Mort du Corrège*, un des tableaux remarqués de l'Exposition de 1834 où il fut acheté par le duc d'Orléans, acquisition qui attira au jeune artiste diverses commandes pour le Musée de Versailles.

Mais, de sa sortie de l'École à cette date, le pinceau ne l'avait guère enrichi, et il avait dû demander ses plus clairs moyens d'existence à son habileté de dessinateur, de graveur et de lithographe. Dès 1820, il avait finement gravé au pointillé deux médaillons (l'*Été* et l'*Automne*), dessinés par son ami Fr. Bouchot, grand prix de Rome en 1823, le futur auteur des *Funérailles du général Marceau*, fameuses en leur temps [1], dont lui, le fruit-sec des concours, devait ébaucher sinon peindre le meilleur morceau, si l'on s'en rapporte à des renseignements dignes de foi qui lui attribuent aussi, mais avec moins de certitude, croyons-nous, une collaboration anonyme assez importante à certaines lithographies de Raffet. Quoi qu'il en soit, en dehors de gravures qu'il n'a pas signées ou qui, peut-être, portent le nom, plus connu à l'origine, de son frère Paul, il trouva de 1825 à 1833 et de 1836 à 1838, chez l'éditeur Ostervald, un emploi à peu près continuel et rémunérateur de son crayon. *Six scènes de la vie de Napoléon* (1826), l'*Album théâtral* (1827), les *Préludes de la toilette* (1828), l'*Album périodique* (1829), des *Macédoines* (1830), *Boudoirs et mansardes* (1832), les *Amants et les époux* (1832), etc., etc., lithographiés

1. Tableau exposé au Salon de 1835, aujourd'hui au Musée de Chartres.

ou dessinés par lui; cent autres sujets de genre, d'histoire, d'actualité, de religion, etc., gravés ou lithographiés d'après ses dessins, lui constitueraient déjà un bagage assez considérable sans les deux cents compositions que, de 1833 à 1844, il dessina pour la maison Bès et Dubreuil : épisodes de la vie de Napoléon Ier, scènes d'histoire et de genre, illustrations de romans d'Alexandre Dumas, de Pierre Lebrun, etc., motifs empruntés à *Atala et René*, à *Notre-Dame de Paris*, à *Paul et Virginie*, aux *Mystères de Paris*, etc., séries de sujets de religion et de sainteté, imagerie de toute sorte. Malheureusement les gravures et les lithographies donnent une idée insuffisante des dessins originaux, tous conservés chez MM. Bès et Dubreuil. Mentionnons enfin, pour être complet, quantité encore de motifs de genre, de religion, d'histoire, etc., lithographiés d'après lui pour la maison Turgis (1834-1841), Delarue et autres éditeurs.

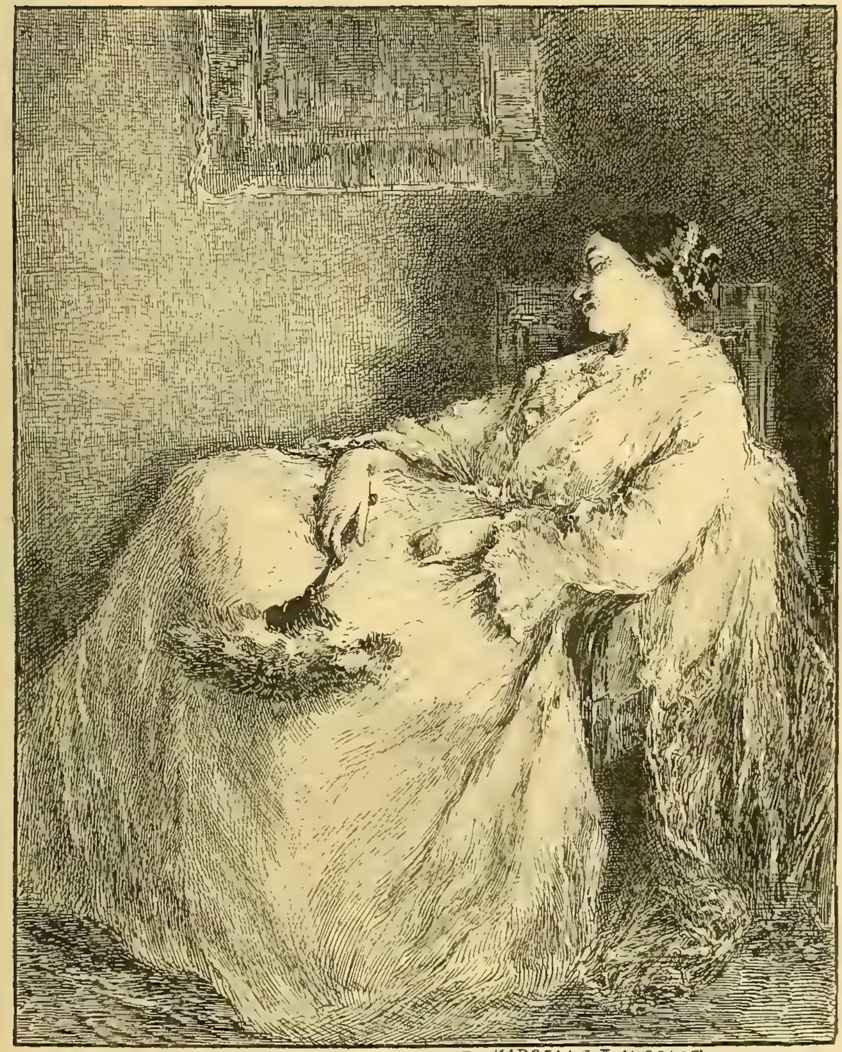
La collection de dessins de MM. Bès et Dubreuil, que nous venons de citer, suffirait amplement, avec le simple crayon exposé au Musée du Luxembourg, à constater la valeur de Tassaert comme dessinateur, malgré le lâché de beaucoup de ses croquis de commerce; mais, quel que soit le mérite de certaines de ses pierres originales et en particulier des deux rarissimes variantes de son portrait, en 1830, leur ensemble, sans être ni meilleur ni pire que beaucoup de lithographies d'alors, n'apportera jamais qu'un faible appoint à la réputation du peintre, et fera toujours élever au moins des doutes sur sa collaboration avec Raffet, autrement peut-être que comme dessinateur, et encore il nous paraît plus prudent de ne pas insister sur ce point. Le seul côté vraiment intéressant des lithographies par ou d'après Tassaert, sans distinction, est la possibilité, par ce moyen, de suivre pas à pas son évolution artistique, de sa jeunesse à l'âge mûr, de 1825 à 1840, pendant un intervalle où le peintre paraît avoir quelque peu sommeillé.

Le dessinateur renferme, à l'état de chrysalide, tout le Tassaert futur. A trente-cinq ans, sa genèse est complète. Genre, histoire, religion, mythologie, allégories, etc., il a parcouru tout le cycle où son pinceau doit ensuite se mouvoir avec mainte réminiscence de quelque ancien crayon. Ce sont déjà ses divers genres et jusqu'à plusieurs de ses types de prédilection; c'est déjà tout un répertoire emprunté à la fantaisie et à la réalité, aux traditions historiques et religieuses, en même temps qu'aux boudoirs et aux mansardes : scènes familières ou sentimentales, mystiques ou voluptueuses, curieux mélange de Saintes Familles, de Christs en croix, d'Apothéoses de Napoléon Ier, de Vierges,

de Madeleines, d'odalisques, de grisettes, d'orphelins au cimetière, de liseuses au coin du feu, de filles séduites, de peines d'amour, de rêves d'amour, etc., etc., le tout interprété souvent dans le goût de l'époque et pour les besoins de l'imagerie ; mais, à travers un fatras d'estampes démodées, on pressent bien l'artiste à venir avec ses envolées inégales d'esprit tourmenté, avec son sentiment expressif dans les genres les plus divers, avec l'affirmation déjà de sa note dominante : la préoccupation un peu sensuelle de la beauté féminine.

Revenons au peintre que nous avons laissé, en 1834, chargé, à la suite de son succès au Salon, de plusieurs commandes de portraits pour le Musée de Versailles. Il les exécuta l'année suivante et, entre temps, envoya au Salon un épisode du *Vicaire de Wakefield;* mais il se vit refuser par le jury de 1836 — en compagnie, il est vrai, de Delacroix, de Th. Rousseau, de Marilhat, de Jules Dupré, de Paul Huet, etc. — un *Christ en croix*, supérieur, cependant, d'après l'*Artiste*, « à tous ses précédents ouvrages ». Il fit une rentrée brillante à l'Exposition de 1838 : les *Funérailles de Dagobert à Saint-Denis*, commandées pour le Musée de Versailles, la *Mort d'Héloïse*, une *Madeleine au désert*, etc., lui valurent, outre les premiers éloges de Thoré, une médaille de deuxième classe. Aux Salons suivants, on eut de lui des portraits (1840), *Diane au bain* (1842), les *Voleurs volés* (1843), le *Christ au jardin des Oliviers*, le *Doute et la Foi*, l'*Ange déchu* (1844), la *Sainte Vierge allaitant l'Enfant Jésus* (1845). Insensiblement il renonçait aux scènes historiques pures, pour traiter un instant le portrait, par boutades les motifs religieux, mais principalement le genre. La *Pauvre enfant*, les *Enfants heureux*, les *Enfants malheureux*, *Érigone* surtout, exposés en 1846, furent loués par Théophile Gautier, resté depuis son admirateur, et par Charles Baudelaire qui, en invitant l'auteur à se consacrer de préférence aux « sujets amoureux », dans la plus large acception du mot, semble avoir eu la divination d'un des plus séduisants aspects du talent de Tassaert.

A *Une famille malheureuse*, à *Une jeune fille dans une forêt*, à ses trois autres tableaux du Salon de 1849, éclipsés par sa *Tentation de saint Antoine*, objet d'une médaille d'or, succédèrent ses toiles fameuses de l'Exposition de 1850-1851 : *Une famille malheureuse* (commande de l'État), *Ciel et enfer*, les *Jardins d'Armide*, et *Sarah la baigneuse*. Nous avons déjà dit l'influence, regrettable selon nous, qu'exerça sur le peintre le succès de cette *Famille malheureuse*, en le cantonnant trop dans une de ses manières qui n'est pas la meilleure. Sa *Communion des premiers chrétiens dans les catacombes* (commande de l'État) lui




FEMME ENDORMIE, TABLEAU DE TASSAERT.

(D'après une lithographie d'Émile Vernier.)

attira plus de critiques que d'éloges au Salon de 1852; à celui de 1853, il obtint une mention honorable pour le *Retour au village*, le *Retour du bal* et le *Vieux musicien*. A l'Exposition universelle de 1855, une troisième médaille fut attribuée aux six toiles qu'il y envoya. Le Salon de 1857 fut le dernier auquel il prit part avec une *Madeleine expirant*.

La peinture exposée par Tassaert de 1827 à 1857 donne une idée de sa variété de genres et de manières, mais, à part plusieurs morceaux d'élite, est loin de comprendre le choix caractéristique de son œuvre. Il faut citer, en dehors de ses envois au Salon, cent autres tableaux, dans toutes ses modalités, conservés au Musée de Montpellier (galerie Bruyas), appartenant à M. Alexandre Dumas fils, ou disséminés dans les collections particulières : *Ma chambre en 1825*, déjà mentionnée, *Mirabeau et le marquis de Dreux-Brézé* (1831), l'*Intérieur d'une étable* (1837), divers *Portraits* de l'auteur, de 1842 à 1845, la *Chaste Suzanne*, *Nymphe surprise par un satyre* (1847), une *Marine*, la seule qu'il ait faite (vers 1848), *Ariane abandonnée* (vers 1849), la *Jeune femme au verre de vin* (1850), la *Petite cuisinière* (1851), le *Calendrier des vieillards*, l'*Abandonnée* (1852), le *Rêve de Napoléon Ier*, la *Liseuse endormie* (1853), le *Petit dénicheur d'oiseaux*, le *Rêve de la jeune fille*, la *Madeleine dans le désert*, la *Cuisinière bourgeoise* (1854), la *Femme couchée étreignant son traversin* (vers 1854), la *Jeune fille au lapin* (antérieure à 1855), *Esmeralda enfant*, la *Dame aux camélias* (1855), la *Poule au pot* (vers 1855), etc. A partir de 1857, il faut citer encore la *Tentation de saint Hilarion* et, rien que pour les deux années 1858 et 1859, quinze de ses meilleures toiles : la *Madeleine aux anges*, que la *Gazette* fait en ce moment même graver à l'eau-forte, la *Bacchante*, *Hébé*, *Bethsabée au bain*, deux *Assomption de la Vierge*, le *Rêve*, *Bacchus et Érigone*, etc. Il faudrait citer enfin beaucoup d'intéressantes esquisses et de maîtresses études, sans parler des dessins, des aquarelles, des sépias, des gouaches, des sanguines, des sanguines surtout dont quelques-unes ont un singulier charme ; mais nous ne voulons pas abuser de l'hospitalité de la *Gazette* et nous devons nous borner à signaler les derniers tableaux de l'artiste : le *Coucher* (1860), des *Léda* et les *Deux sœurs de charité* (1862).

Nous voici arrivés à l'époque où Tassaert, dégoûté du monde et de lui-même, oublié et perdant la vue, renonça définitivement à la peinture et vendit son atelier à M. Martin, le marchand de tableaux. C'est le moment de jeter avec lui-même un regard sur son passé. Voici d'abord de bien curieuses notes autobiographiques, complète-

ment inédites, qu'il avait un jour griffonnées au crayon sur le feuillet de garde de son album [1], en vue, sans doute d'une réponse à faire à quelque amicale demande de détails sur sa vie :

« Mon cher ami, dans quelle position me mettez-vous?... Si je ne vous obéis pas, je risque de déplaire à M. Arnauld [2] et à vous, et si je vous obéis je me donne le ridicule d'être moi-même mon panégyrique (*sic*), car une biographie faite par soi-même est une caresse prolongée qu'on se donne; et puis quoi vous dire? Si, depuis deux ou trois cents ans, nous sommes artistes, la seule certitude que j'en aie est la vieille gravure du *Martyre de saint Étienne* d'après Rubens... » Suivent, sur son grand-père et son père, quelques détails que nous avons déjà fait connaître. « C'est donc d'un triple sang hollandais, français et prussien que je suis né. Vous dire tous mes hauts et mes bas, vous les savez à peu près. Vous savez que la fortune m'a souri par les femmes et que mon indolence l'a laissée passer. » Au rebours de la même page, on déchiffre encore, à condition d'être habile paléographe : « Et puis, que je suis né le 28 juillet 1800 [3]; que d'abord graveur, lithographe, dessinateur, je gagnais beaucoup d'argent qui se dépensait de même; que l'amour voulut m'enrichir et que la peinture me voulut pauvre; qu'à 30 ans, je ne savais pas un mot de latin ni de français, et que l'amour d'être poète me fit mal connaître le latin et point le français; que le pauvre élève de feu Lethière sommeilla bien des années; que ni le banquier Fould, ni Bethmont, ni Wilson [4] ne purent me tirer de ma léthargie; que 1830 me trouva fier et debout pour le combat; que je déclarai mon insuffisance à l'obtention de la Légion d'honneur; que, pauvre, je trouvai des consolations dans la poésie et la musique; que comédies, tragédies et poésies s'échappèrent de mon cerveau, au rebours de Minerve qui sortit du front de Jupiter... »

Ici malheureusement s'arrête le griffonnage de Tassaert, mais quelques extraits de sa correspondance avec M. Bruyas, son admira-

1. Cet album, l'unique qu'ait laissé l'artiste, appartient aujourd'hui à M. Alexandre Dumas fils. Tassaert se l'était réservé, lors de la vente de son atelier, et l'avait envoyé à Troyon avec cette dédicace; *Mon cher Troyon, veuillez accepter ce livre de croquis en bon souvenir.* Oct. Tassaert.

2. Probablement M. Arnauld Fremy, ancien admirateur du talent de Tassaert et acquéreur de divers de ses tableaux.

3. L'auteur doit commettre ici une légère erreur : il est né le 26 juillet 1800 (le 7 thermidor an VIII), d'après ses biographes le mieux renseignés, et d'après la date inscrite sur les registres de l'École des beaux-arts, quand il y fut admis en 1817.

4. Amateurs qui patronnèrent Tassaert et lui procurèrent des commandes.

teur de vieille date, doublé d'un discret bienfaiteur, achèveront de nous faire connaître l'homme sinon l'artiste. Un mot, auparavant, pour n'y plus revenir, sur le musicien et le poète. Musicien, son talent paraît s'être borné à chanter en fausset la gaudriole et à taquiner plus ou moins habilement la guitare, comme Ingres raclait l'alto, comme certains peintres et sculpteurs de nos jours abusent de la flûte ou du basson. M. A. Bès fils et F. Julien possèdent cependant, de lui, deux romances inédites, air et musique de son cru, que nous signalons, sans les recommander aux éditeurs de bon vouloir. Poète, il crut l'être : il crut, dès sa jeunesse, obéir à la Muse en allant rimailler dans les bois de Clamart ou sous les tonnelles de la banlieue; mais il n'eut pas le bon esprit de s'en tenir aux conseils de Michelet qui lui écrivait le 16 mai 1844 : « ... Ce que j'ai lu est joli et amusant. Cependant, veuillez vous souvenir qu'avant tout vous êtes un grand peintre. » Il continua à versifier des épîtres et des satires, des comédies en un acte, une tragédie en plusieurs, jusqu'à un poème épique en six chants, la *Création*, dédié « à Monsieur Viennet, de l'Académie française »! A la fin de sa vie, aux trois quarts aveugle, il dictait encore, à un jeune voisin obligeant, des alexandrins, patriotiques mais pitoyables, sur nos désastres de 1870. Le tout est inédit et ne vaut rien. « Il n'y a là, dit Silvestre, ni poésie, ni prosodie, ni rime, ni raison, ni même d'orthographe. » Les passages publiés par Silvestre et par MM. Ch. Vendryes et Jules Claretie confirment ce jugement que rend définitif la lecture des manuscrits conservés par M. A. Bès fils, Chocquet et F. Julien. De tous les vers de Tassaert, nous n'en exhumerons que trois, tristement prophétiques :

*La mort sera pour moi comme une fiancée.*

Et autre part :

*Mais peu sont appelés à jouir des transports*
*Que goûte l'âme alors qu'elle quitte le corps.*

Sa correspondance avec M. Bruyas, de 1850 à 1865, nous laissera de Tassaert une meilleure impression.

Il lui écrit vers 1850 : « Savez-vous que vous avez vraiment le germe de la peinture? Savez-vous que vous fûtes une fois mon maître lorsque, chez moi, vous traçâtes votre portrait au fusain? Pourquoi votre santé ne vous permet-elle pas de cultiver un art que vous eussiez grandi peut-être! Ceci n'est pas pour vous payer des caresses que vous me faites en parlant de ce que vous voulez bien appeler mes



LA PAUVRE ENFANT, PAR TASSAERT.

(Tableau de la collection de M. Alexandre Dumas fils.)

chefs-d'œuvre. Non, mais *l'aigle dans l'œuf m'intéresse plus que celui qui n'atteint pas jusqu'au plus haut des nues... J'ai quitté pour un moment les larmes, je fais du folichon.* Collot[1] cependant, que j'ai vu à sa campagne, qui est fort belle et où je me suis fort diverti, me demande son tableau. *Il me faudra donc me remettre au sentiment.* Mes tableaux haussent. Un que j'ai fait pour soixante francs vient d'être vendu mille ! Aussi, on vient; mais je ne les laisse pas partir, non à un prix aussi élevé, mais au moins raisonnable... »

Vers la même date, il se plaint un peu amèrement de ne pas recevoir de nouvelles de lui, et il ajoute : « Vous vous livrez à de nouvelles amitiés; c'est bien, si elles sont bonnes et sincères; si pourtant votre moral retombait malade, venez me voir : *j'aime à consoler les affligés.* »

« Il m'est venu la fine fleur des marchands de tableaux, écrit-il le 20 juin 1852. Oui, *il paraît qu'on commence à vouloir de moi.* Il me semble que je vous dois cette bonne fortune. »

30 octobre 1853. — « ... Je suis retenu à Paris par des peines non arrivées à moi mais à plus pauvre que moi, et *j'ai une diable de sensibilité qui toujours m'attache au malheur...* Un de mes amis me dit que le travail de votre ami M. Cabanel est fort beau, et je le crois sans peine... »

Le 2 janvier 1854, écoutons-le étaler naïvement sa gourmandise, en remerciant d'un envoi M. Bruyas qui connaissait ses goûts : « Ces magnificences de fruits glacés de toutes sortes, cet étalage pompeux pour les yeux et ravissant pour le goût, ces figues, ces oranges, ces ananas, etc., etc., le tout entouré de sucre, qui, brisés, ruissellent dans la bouche des flots de miel, tout cela caresse, anime et emporte au septième ciel. Jamais saint Antoine n'eut de pareilles visions, autrement il y eût porté la main. Heureusement ce n'est pas le diable qui me les envoie, mais un bon ange, ou mieux un excellent ami... A Paris, les amitiés sont diablement viciées; ce sont combats de tous les jours qui détruisent bien des illusions... Mes petits intérêts, ébranlés un moment, se rassurent. *J'ai toujours bon courage.* »

M. Bruyas lui ayant adressé des photographies de divers tableaux de sa galerie, Tassaert lui répond le 9 janvier 1854 : « Par cet envoi je connais votre admirable portrait de Courbet et ses deux baigneuses. *C'est un vigoureux artiste que ce gaillard-là.* J'ai aussi revu avec plaisir votre portrait si bien rêveur d'Eugène Delacroix[2]... »

1. Un autre admirateur de Tassaert.

2. Ces trois tableaux sont au Musée de Montpellier (galerie Bruyas). Les *Baigneuses* de Courbet sont celles du Salon de 1853.

1er février 1854. — « J'ai vu hier le beau travail d'Ingres [1]; c'est merveilleux qu'un homme de cet âge ait le talent aussi frais, car c'est peut-être sa plus belle chose. C'était chez lui, et j'ai dit un mot qu'il a entendu, mais qui pouvait être interprété en sa faveur ; j'avais d'ailleurs la mine fort sérieuse... »

Et cette curieuse échappée, dans une lettre du 26 novembre 1854 :

« Les gens qui ont constamment les yeux sur la terre n'ont pas comme nous le front dans les cieux. »

En 1860, une amie très intime de Tassaert ayant pris sur elle d'instruire M. Bruyas de la situation embarrassée de l'artiste, ce généreux amateur lui avait délicatement fait parvenir 500 francs, sous prétexte d'avance sur un tableau. Entendons l'accusé de réception :

« Qu'avez-vous fait, mon cher Bruyas?... Vous donnez créance sur moi à une petite sauteuse qui prend moins mes intérêts que les siens, et semble me rendre complice de ses faits et gestes. Certes, je reconnais toutes les délicatesses de vos procédés, mais je ne reconnais pas moins une charité faite au nom de mon tableau... Il y a deux victimes ici ; vous la dupe et moi qui semble le complice de la duperie, et c'est ce qui m'irrite... Vous ne voyez pas le dessous des cartes... Vous y allez par l'amitié et le cœur. Eh bien, moi, je vous dis : Halte-là !... Enfin, mon cher Bruyas, à l'avenir, je regarderais comme une offense et une rupture tout ce qui ressemblerait à un envoi de ce genre et, vous renvoyant l'argent, quelque peine que j'en dusse éprouver, je vous prierais de regarder comme cessante toute amitié entre nous. Je n'ai rien à vous dicter ; mais moi, voilà ce que je veux... »

La même personne avait peut-être raison de prévenir M. Bruyas que Tassaert était « de ces gens à qui il faut faire du bien malgré eux, sous peine de les fâcher très sérieusement ».

La *fâcherie*, pourtant, ne dura pas, et de nouvelles lettres amicales s'échangèrent. « Sans doute — écrivait-il en 1860 — le présent n'est pas brillant, mais l'avenir est assuré, avenir très prochain, puisque le premier janvier de l'an de grâce 1861 je commence à toucher mes petites rentes : petites est le mot, mais qui suffiront à mes petits besoins... Je ne dois un rouge liard à personne, plusieurs au contraire me doivent, car *moi aussi*, mon cher Bruyas, *j'ai fait quelque bien selon ma petite condition ; aussi ai-je fait aussi des ingrats. Mais bah ! mon insouciance pare à tout...* »

1. Sans doute l'*Apothéose de Napoléon* Ier, exécutée pour l'ancien Hôtel de Ville en 1853. De 1854, nous ne connaissons d'Ingres que la *Vierge à l'hostie* et la *Jeanne d'Arc*. La *Source* est postérieure. Peut-être Ingres y travaillait-il déjà.

En 1863, M. Bruyas lui annonce la mort de son père; Tassaert lui répond : « Quelles consolations porter à de pareils coups, sinon de ne pas se laisser accabler par la douleur !... *Il est consolant de lever les yeux jusqu'au ciel et de penser que les âmes bonnes y trouveront loin des méchants une patrie...* »

« Mon portrait est affreux, mais très ressemblant... », lui écrit-il la même année, en lui envoyant sa photographie. « Cet air féroce que cela me donne me réjouit fort. Je trouve plaisant, moi qui sens en moi quelque chose du bon Dieu, d'en voir l'enveloppe sous cette face hétéroclite. »

De 1863 encore : « J'ai complété mes petites rentes, qui me feront vivoter jusqu'à la fin... *Je me suis détaché des rongeurs hommes et femmes. J'ai acheté des livres et le temps coule.* » Ailleurs : « Vous ne perdez rien à nous laisser notre Paris ; si ses quartiers s'embellissent, ses habitants deviennent affreux (au moral s'entend)... Ne voulant plus voir de peinture (des miennes s'entend), je voulais tout brûler ; mais, me ravisant, j'ai vendu le tout à M. Martin... Pour ma vie, elle est assez monotone, étant fort isolée... » Et, un peu plus tard, — la lettre n'est pas datée — : *Je ne fais plus de peinture. Je suis poète !* Je fais de la poésie entre le pain et le fromage, c'est-à-dire entre mes repas. Quoique je n'en attende rien, cela ne laisse pas que de beaucoup m'amuser. Je refais toute la création. *Ne pouvant plus faire de bien, n'ayant juste que pour moi* [1], *je vis isolé et heureux.* »

Sa dernière lettre est datée de Paris le 2 octobre 1865 ; il revenait de passer une ou deux semaines à Montpellier, chez M. Bruyas, qui avait voulu le décider à rester auprès de lui : « Je ne suis pas plus riche, ni plus pauvre qu'avant. Il n'a pas dépendu de vous que je ne sois plus riche, de vous, mon excellent ami, qui vouliez doubler mes petites rentes. S'il était doux à vous de me l'offrir, il était digne à moi de refuser... Laissez-moi me souvenir de cette belle ville de Montpellier, de cette magnifique Méditerranée... Mon Dieu ! quel beau paradis sur la terre ! Je l'ai quitté, mais que voulez-vous ? J'ai retrouvé ma liberté et je la préfère encore... »

Le portrait cruel que Silvestre a tracé de l'artiste forme un pénible contraste avec le Tassaert que ces lignes intimes ont laissé si bien entrevoir. Le très compétent mais venimeux critique, qui a attendu la mort de Tassaert pour parler de lui, ne l'avait guère

1. Tassaert vécut le restant de ses jours avec un titre viager de mille francs de rente.



R. MARCELLE LANCELOT.

BACCHUS ET ÉRIGONE, TABLEAU DE TASSAERT.

(Collection de M. Alexandre Dumas fils.)

connu que sur le tard : on le sent à son insistance même à soulever le voile de tous les travers, de toutes les misères du « père Octave ». Pour nous, au lieu du vieillard déguenillé, ivrogne et libertin, de la barrière du Maine, tel que prétend le dépeindre Silvestre, il nous plaît de nous le représenter d'après son portrait du Musée de Montpellier et d'après ses lettres à M. Bruyas, en irrégulier, en déclassé, si l'on veut, — mais qui sait sous quelles influences et sous quelles atteintes réitérées du sort? Esprit maladif, mal équilibré, naïf et railleur, ombrageux et confiant, fier et modeste, insouciant surtout et désintéressé; à la fin, aigri et concentré en lui-même, dégoûté des hommes et de l'art, traînant, dix ans, dans l'ombre, une existence sans but, avant de recourir au suicide dont il avait chanté, en ses vers, l'âpre volupté, avant d'allumer dans son bouge ce réchaud sinistre que son pinceau avait tant de fois idéalisé comme le suprême libérateur.

Son mobilier se vendit 38 francs. S'il a une sépulture il la doit à M. Alexandre Dumas fils qui, depuis trente ans, rend à Tassaert le culte que l'artiste professait pour Alexandre Dumas père.

Il nous reste à apprécier l'ensemble de l'œuvre du peintre. On a pu juger déjà, par ce qui précède, de la diversité de ses genres : ils embrassent presque tout le domaine du sacré et du profane, de l'idéal et de la réalité, en allant, selon ses termes, « du folichon aux larmes », du sentimental au graveleux. Grande variété aussi dans ses manières, sans trop de distinction de temps. Nous les ramènerons à trois principales : la manière grise, la plus fréquente, celle des *Enfants dans la neige*, des *Famille malheureuse*, des *Jeune malade*, des *Mère convalescente*, des *Maison déserte*, etc., etc., ne débute guère, à ma connaissance, avant 1840, et se prolonge jusque vers 1857 : elle est fine, souple, mais un peu mince et parfois d'une tonalité blafarde ou plâtreuse et presque toujours d'une sentimentalité bourgeoise. La manière blonde, plus éclairée, plus caressante, plus poussée en couleur, mais n'évitant pas toujours le veule, se constate déjà dans le *Dernier triomphe de Robespierre*, de 1833; elle comprend principalement des *Nymphes*, des *Sainte Vierge*, des *Sommeil d'Enfant Jésus*, des *Assomption*, des *Bethsabée au bain*, des *Scène d'intérieur*, etc.; une de ses caractéristiques est l'*Hébé* (1858). La troisième et la meilleure manière, la manière vraiment coloriste et puissante de Tassaert, la plus grasse, la plus ferme, la plus vibrante, indiquée déjà dans *Ma chambre en 1825* et dans quelques anciennes études, s'affirme, quinze ans après, en certains portraits, puis en d'autres études pour la *Tentation de saint Antoine*; l'*Ariane abandonnée* (vers 1849), en est un brillant spécimen;

trente toiles l'accentuent depuis, dans des modalités diverses : des *Nymphes* et des *Faunes*, des *Femme couchée*, dans des poses plus ou moins libertines, comme la *Femme au traversin*, des *Ma deleine*, des *Liseuse endormie*, des *Érigone*, des *Jeune cuisinière*, etc. Elle se clôt avec les derniers tableaux du peintre, avec des *Léda* (1862), et a pour apogée, selon nous, la *Bacchante* (1858). Nous avons omis intentionnellement plusieurs œuvres importantes, comme la *Tentation de saint Hilarion*, *Ciel et enfer* [1], etc., qui, dans leur gamme bleuâtre et leur faire un peu vitreux, échappent à une classification absolue, sans cependant constituer une manière à part, en dehors des qualités et des défauts habituels du peintre.

Les qualités générales de Tassaert sont : l'imagination, l'entente de la composition, le sentiment expressif, dégénérant quelquefois en sentimentalisme, un rare instinct de coloriste, une grande habileté dans le maniement de la palette, la franchise de la touche, l'intimité du rendu, la souplesse, l'harmonie, la transparence ; malheureusement, le défaut de style et le manque de goût, la trivialité des types, la répétition trop servile d'un même modèle, et, malgré la sûreté ordinaire du dessin, d'inconcevables négligences déparent quelquefois ses œuvres.

Égal à Delacroix dans une ou deux esquisses, à Géricault dans certaines études, dépassant parfois la « grâce » de Greuze avec la force en plus dans quelques têtes d'expression, rivalisant presque avec Chardin dans ses *Intérieur de cuisine*, procédant de dix maîtres sans jamais cesser d'être lui, souvent médiocre, rarement banal, Tassaert est un artiste incomplet, un « talent hasardeux », comme le définissait Paul Mantz, au Salon de 1850 ; secondaire, à coup sûr, dans l'ensemble de ses ouvrages, mais frisant de bien près le maître dans nombre de morceaux de choix ; tenu avec raison par Théophile Silvestre pour « un des meilleurs exécutants de l'École moderne » ; un demi-maître dont le pinceau, dans ses belles inspirations, évoque, sous plus d'un rapport, un double rapprochement, en musique et en littérature : Schubert et Charles Baudelaire.

BERNARD PROST.

1. Nous devons faire une réserve pour la principale *Tentation de saint Antoine* (actuellement à Bordeaux), que nous ne connaissons pas encore et qui serait, nous assure-t-on, la page capitale de Tassaert.

LA

# FLEUR DES BELLES ÉPÉES

---

## L'ÉPÉE DE CÉSAR BORGIA

L'ÉPÉE est la mère de toutes armes, disait, au XVI$^{e}$ siècle, Henry de Sainct-Didier. Longtemps elle resta la souveraine maîtresse de la galanterie, le plus sûr argument de l'amour, après avoir été le symbole de la force, du courage et de l'honneur. Si elle est aujourd'hui déchue dans nos mœurs de son rôle héroïque et chevaleresque, elle a du moins conservé tout son prestige aux yeux des collectionneurs; elle est devenue l'un des plus précieux ornements de nos musées, la gloire de quelques collections particulières, le phénix de la curiosité.

Et véritablement il n'est pas d'objet plus fier, plus noble, plus magnifique que l'épée. J'ai toujours compris le culte que lui ont voué quelques amateurs raffinés. Des maîtres incomparables en l'art de travailler et d'émailler les métaux précieux, de forger, de ciseler et d'incruster le fer, y ont appliqué leurs plus rares, leurs plus ingénieuses facultés. Le XII$^{e}$ et le XIII$^{e}$ siècle avaient donné à l'épée une forme décisive, puissante et sévère qui convenait à l'arme de guerre de ces rudes époques; peu à peu allégie dans son galbe, humanisée, si je puis dire, par les subtiles recherches des artistes de la Renaissance et par l'adoucissement de la vie sociale, elle atteint, vers la fin du XV$^{e}$ siècle, à l'apogée de la perfection et de l'élégance, aussi bien par les proportions de sa lame que par l'exécution et le dessin de sa poignée. Les

plus belles œuvres sortent alors des ateliers italiens, surtout milanais et vénitiens, et ce sont pour la plupart des chefs-d'œuvre. Nuremberg et Augsbourg en produisent aussi d'admirables. Mais les symptômes de décadence apparaissent déjà dès le second tiers du XVI[e] siècle; l'épée décline rapidement et s'avilit dans les redondances de l'ornementation et le maniérisme efféminé de la forme.

Beaucoup de ces pièces de maîtrise nous sont parvenues. Nous les retrouvons au Musée de Dresde, au Louvre, au Cabinet des Médailles, au Musée des Invalides, à l'Armeria de Turin et à celle de Madrid, à la collection Ambras, à Vienne, chez M. Spitzer, qui a réuni, entre tant de merveilles, une des plus extraordinaires séries d'épées qui soient au monde, chez sir Richard Wallace, chez M. Ressmann, chez M. Dupasquier, et aussi chez M. Édouard de Beaumont, qui sans bruit et petit à petit, avec un goût et une expérience infaillibles, a amassé de véritables trésors.

Une histoire de l'épée serait un livre du plus singulier intérêt; je ne connais qu'un seul homme qui soit en mesure de la faire, c'est M. de Beaumont lui-même. Il nous la promet; je souhaite que la réalisation de sa promesse ne se fasse pas trop attendre.

M. de Beaumont prélude aujourd'hui à cette besogne de haut vol par une publication de luxe dédiée aux délicats [1]. Le titre en définit le caractère. C'est un choix, une sorte de musée de dix des plus fameuses et des plus somptueuses montures d'épées. Les poignées, reproduites dans leur grandeur originale par les procédés les plus parfaits de l'héliogravure, s'enlèvent, se modèlent en clair sur le fond du papier. Chacune de ces dix poignées ainsi gravées forme une image d'une beauté et d'une élégance accomplies. Pour les profanes ce sera une révélation des charmes quasi divins de l'épée.

M. de Beaumont me permettra-t-il de lui exprimer tout à la fois un vœu et un regret? Un vœu : c'est qu'il poursuive cette œuvre dont il nous fait espérer la continuation; la *Fleur des belles épées* ne saurait être réduite au nombre de dix. Un regret : c'est qu'il n'ait pas cru devoir donner à ses notices, très substantielles d'ailleurs, plus de développements. On déplorera d'autant plus cette brièveté qu'on sait ce que l'auteur aurait pu y ajouter encore de fine critique et d'érudition.

A tout seigneur tout honneur. La *Fleur des belles épées* s'ouvre par

1. La *Fleur des belles épées*, album de dix reproductions de format grand in-folio, avec notices par M. Ed. de Beaumont. Paris, Boussod, Valadon et C[ie], 1886. Tirage à 200 exemplaires numérotés.

la reine des armes de *parement* : l'Épée de César Borgia, duc de Valentinois, qui appartient aujourd'hui au chef de la famille des Gaetani, le duc de Sermoneta. C'est un monument d'histoire et d'art de premier ordre. Il n'avait jamais été reproduit. Les éditeurs de M. de Beaumont ont bien voulu mettre à la disposition de la *Gazette* une planche, réduite à son format, qui donnera l'idée la plus exacte du travail de la poignée.

« La monture de cette admirable épée, dit M. de Beaumont, est de cuivre doré, relevé de filets d'argent formant de petits rinceaux fleuronnés. Le fond sur lequel ils s'enroulent en ferme saillie est chargé d'émail translucide, disposé alternativement par taches bleu d'azur et vert clair. Le centre du pommeau présente, dans une petite rosace, émaillée de ces deux couleurs, cinq points d'émail rouge r angés en cercle.

« La longueur totale de cette arme souveraine est de $1^{m}025$, depuis le sommet du pommeau jusqu'à l'extrémité de la lame, dont la partie supérieure est, aux deux faces et sur une étendue de 27 centimètres, finement gravée et dorée. Ces gravures, dessinées pour être regardées la lame tenue la pointe en l'air, représentent au-dessus de cette signature : *Opus Hero* (ou Herc), des emblèmes et des sujets de personnages à l'antique, surmontés d'un grand monogramme de César et des abréviations suivantes : *Ces. Borg. Car. Valent.* — c'est-à-dire César Borgia, cardinal de Valence. A cet ensemble, s'ajoutent les locutions latines : *Jacta est alea.* — *Cum nomine Cœsaris, amen.* — *Fides prævalet armis.* — et ces deux mots de sens incorrect : *Bene merent...*

« Si l'on songe à la considérable importance de ce fils d'Alexandre VI, de ce César Borgia bien trop aimé de sa sœur Lucrèce; si l'on se figure ce somptueux dont les chevaux de main étaient, aux fêtes de Chinon, ferrés d'or massif, on comprendra que son épée de parement, faite pour flatter son orgueil, représente à elle seule la perfection comme ouvrage italien de la fin du xv[e] siècle.

« L'abbé Galiani, dans ses *Lettres à madame d'Épinay* (Naples, 2 octobre 1773), s'exprime en ces termes au sujet de César Borgia et de cette épée : « Puisque, dit-il, vous avez Brantôme, ma belle dame, « voici de quoi il s'agit : je possède une pièce fort curieuse, c'est « l'*épée de César Borgia,* duc de Valentinois, fils du pape Alexandre VI, « qu'il fit travailler exprès avec des emblèmes allusifs à sa grandeur « future et à son ambition. Il est superflu de vous conter comment, « par quels détours, cette épée est tombée entre mes mains. Je voulais « en faire un *présent lucratif* au pape et, selon mon usage, l'accom-



Photo aquatinte Boussod Valadon et Cie

ÉPÉE DE CÉSAR BORGIA

(Appartenant au duc de Sermoneta)

« pagner d'une dissertation érudite pour en illustrer les emblèmes.
« Je pris la plume en main et je commençai à écrire : « César Borgia « naquit... » — J'en suis resté là, car jamais, au grand jamais, il ne « m'a été possible, dans ma bibliothèque et dans celles de tous mes « amis, de trouver en quelle année était né ce gaillard-là. »

« Dans une autre lettre (5 mars 1774), l'abbé Galiani, n'ayant rien pu apprendre de positif sur la famille des Borgia, en fait d'origine et de date de naissance, écrit à Mme d'Épinay : « Je reçois la réponse de « M. Foncemagne; quoique sa feuille me soit parfaitement inutile, « elle a servi à me prouver l'état actuel des savants de Paris et leur « pitoyable imbécillité. »

« Galiani légua l'épée de César Borgia à un prélat : Mgr Honoré Gaëtani, à condition de la payer à ses héritiers cent onces d'or. Dans le cas où il n'accepterait pas ce legs, ou ferait difficulté de payer la somme fixée, il lui substituait l'impératrice Catherine de Russie. Ce legs prouve qu'il renonce à son cadeau lucratif et à sa dissertation.

« Le fourreau non terminé de cette épée est maintenant à Londres, au South-Kensington-Museum. Il est, dit le catalogue de ce musée, qui l'attribue au Pollajuolo, « décoré d'allégories, de groupes et de médaillons empreints et ciselés dans le cuir ». Il passe, ajoute le texte, pour avoir appartenu à César Borgia dont le monogramme — César — est trois fois répété sur le revers du fourreau. »

On trouvera les plus curieux détails sur cette épée célèbre et sur la figure extraordinaire du Valentinois, dans un article de M. Charles Yriarte que vient de publier la *Revue des Deux-Mondes*.

« Si on examine avec attention, dit celui-ci, les inscriptions nombreuses et les compositions dont la lame est ornée, on reconnaîtra qu'il y a là non seulement un monument d'art d'un haut prix, mais un document historique à l'appui de la vie de César Borgia et une révélation de ses secrètes pensées. » Ces gravures sont d'une beauté surprenante et l'on a les plus sérieuses raisons d'en attribuer, comme pour le fourreau, la composition, sinon l'exécution, au Pollajuolo.

La seconde épée décrite et reproduite par M. de Beaumont est la splendide et rarissime épée du XIIIe siècle, en or et en argent niellé et incrusté, qui appartenait à M. Basilewski et qui se trouve aujourd'hui au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. La *Gazette* en a publié autrefois un dessin qui permettait d'en saisir le superbe caractère.

Les troisième et quatrième planches sont consacrées à la repro-

duction, face et revers, du miraculeux estoc de parement possédé par l'Armeria royale de Turin. Cet ouvrage italien porte la signature du plus grand des sculpteurs du xv^e^ siècle, de Donatello lui-même ; il en est digne de tous points. Nous reproduisons ici, en cul-de-lampe, la face du pommeau décorée d'une tête de chimère et de deux enfants affrontés, à cheval sur des dauphins.

L'épée de parement que reproduit la cinquième planche appartient à la précieuse collection de M. Ressmann, ministre plénipotentiaire de S. M. le roi d'Italie. C'est le plus original et le plus magnifique spécimen du style à demi oriental des ouvrages de Venise, à la fin du xv^e^ siècle, qu'il soit possible de rencontrer. « Toutes les parties de la monture de cette belle épée, dit M. de Beaumont, ses branches de garde à rouelles et son pommeau, dit *à oreilles*, sont d'acier très finement ciselé et doré en plein. L'ensemble est décoré d'ornements dans le style vénéto-mauresque. La poignée présente une garniture de corne blonde renforcée de quatre petites bandes de soutien, ornées de rinceaux grimpants en ferme relief. La lame, ayant toute la fraîcheur de son poli primitif, porte gravés et dorés sur chaque face de son large talon des sujets formés de figures drapées à l'antique, disposées dans des motifs d'architecture.

« Cette arme, de beauté étrange, fut rapportée d'Italie après notre dernière campagne de Lombardie, par un officier d'infanterie qui mourut quelques années plus tard à Versailles où son régiment était alors en garnison. Là elle fut vendue aux enchères avec les objets banals que contenait le coffre de bagage de l'officier défunt et adjugée pour la somme de cent francs à un Parisien marchand d'armes. Il l'acheta de compte à demi avec un de ses confrères qu'il venait de rencontrer, et l'un des deux la vendit dix mille francs peu de jours après à M. Louis Carrand. »

La sixième planche nous donne une épée mauresque, la plus belle, la plus fameuse qui nous soit parvenue. C'est l'épée du roi de Grenade, Boabdil, qui a été offerte à notre Cabinet des Médailles par le duc de Luynes. Elle porte la marque du célèbre *espadero* Julian del Rey, vers 1491, époque à laquelle il travailla pour le roi Boabdil. La monture, d'un dessin franchement oriental, d'une ornementation somptueuse, est en argent doré, filigrané, niellé et émaillé. Les branches de garde présentent la forme de deux têtes d'animaux fantastiques, qui ont à peu près la silhouette de têtes d'éléphant.

La septième est une épée du milieu du xvi^e^ siècle. Elle appartient aussi au Cabinet des Médailles et fut rapportée en France par le général

Bonaparte, après la prise de Malte [1]. La monture en or ciselé et émaillé est un ouvrage d'orfèvrerie de la plus merveilleuse finesse.

Les huitième et neuvième planches sont fournies par deux pièces supérieurement belles de la collection de M. de Beaumont, toutes deux d'une élégance exquise dans leur style mâle et sévère.

La dernière monture reproduite est celle d'une épée du XVIe siècle dont M. Spitzer est l'heureux possesseur. C'est une des pièces les plus remarquables qui appartiennent à un particulier, et, à mon goût, une des mieux composées, des plus finement travaillées qui se puissent voir. Elle passe pour avoir figuré dans le cabinet de don Philippe d'Autriche, prince d'Espagne [2].

LOUIS GONSE.

1. Elle avait été offerte à Jean Parisot de la Valette, grand-maître de l'ordre de Malte, par le pape Pie IV.

2. Voy. la gravure à l'eau-forte qu'en a publiée la *Gazette* en 1882.



# L'ART D'ENLUMINER

## MANUEL TECHNIQUE DU QUATORZIÈME SIÈCLE

(DEUXIÈME ARTICLE [1])

---

Les bleus de l'enluminure étaient tous désignés, quelle que fût leur nuance, par le terme générique d'*azurium*. Le principal et le plus estimé était l'azur naturel tiré du *lapis azuli* (par corruption *lazuli*), et nommé plus communément outremer (*azurium ultramarinum*). L'azur d'Allemagne (par corruption *de la Magna*), mentionné si souvent dans les devis de peintures du moyen âge, était tantôt un produit de la nature, tantôt une substance fabriquée. Dans le premier cas, il provenait d'une pierre particulièrement répandue autour des gisements argentifères des pays germaniques (mais le nom d'azur d'Allemagne s'est étendu de bonne heure à la teinture recueillie sur les minerais d'argent de toutes les contrées). Dans le second, il se faisait avec des lames d'argent, suivant un procédé enseigné, paraît-il, par Albert le Grand et pratiqué fort tard; car, avant le perfectionnement et l'extension considérables subis de nos jours par la fabrication des outremers, on confectionnait encore un azur commun avec de petites plaques d'argent et des sels ammoniacs. Un troisième bleu s'extrayait de la plante connue sous le nom de tournesol ou d'héliotrope (*torna-ad-solem* ou *pezola*, dans le dialecte de notre professeur d'enluminure [2]); sa confection était assez compliquée et comportait des éléments singuliers, qui, du reste, n'ont pas cessé d'être

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXII, p. 422.

2. Je ne m'explique guère le terme de *pezola* autrement que par le morceau de soie (*pezzolo*, mouchoir) auquel on incorporait quelquefois la teinture extraite du tournesol, pour l'employer et la conserver.

utilisés par les spécialistes (*urina sani hominis bibentis vinum*). Mais l'azur de tournesol avait l'inconvénient de tourner au violet au bout d'un an ; aussi l'employait-on également pour la fabrication de cette dernière couleur. Mentionnons enfin l'indigo, qui, s'il ne figure pas parmi les bleus employés purs, entrait néanmoins dans plusieurs couleurs composées, notamment dans celle qui servait à ombrer les carnations. L'auteur semble dire qu'il y en avait du bleu et du noir. En tout cas, son témoignage démontre péremptoirement l'erreur dans laquelle sont tombés certains auteurs, qui ont prétendu que l'indigo n'avait pas été introduit en Europe avant le milieu du XVIe siècle. On sait, du reste, que Pline et Vitruve ont parlé d'un bleu indien combustible, offrant avec cette matière les plus grandes analogies [1].

Le violet (*biffus* ou peut-être *bissus color, id est violatus*) non seulement n'est pas fourni par la nature, mais n'est même pas une couleur simple. Pour la produire, on se contentait, alors comme aujourd'hui, de combiner certains bleus avec certains roses, quand on ne voulait pas se servir du suc de tournesol décomposé dont il vient d'être question. Les éléments ordinaires de ce mélange étaient l'azur, le rose de brésil et la céruse, quelquefois aussi l'indigo. Mais on ne se donnait pas toujours la peine de les mêler à l'avance : quelques enlumineurs donnaient simplement une couche de rose sur le trait ou le champ qui venaient d'être peints en bleu; ceux-là étaient moins consciencieux, et leur ouvrage se ressentait sans doute de l'imperfection du procédé [2].

Je passe à la couleur rose (*rosaceus color, alias rosetta*) pour suivre l'ordre établi par notre anonyme dans son exposition, bien que cette couleur ne soit guère qu'une variété du rouge, dont il n'aurait pas dû la séparer. Le carmin — ou la laque carminée (*alaccha*) — est traité par lui avec un certain dédain : il n'en a cure, il l'abandonne aux peintres [3], ce qui nous apprend toujours que les peintres de son temps l'employaient. Le seul rose, la seule rosette, pour parler son langage, est, à ses yeux, le produit direct du bois de brésil (*lignum brasile, brasilum*), cette matière ligneuse, d'une coloration puissante, qui ne tire pas son nom d'une contrée de l'Amérique, puisqu'elle était connue longtemps avant sa découverte, mais qui lui a bien plutôt donné le

1. Nos 1, 10, 29. *Encyclopédie Roret*, vol. cité, p. XVII.
2. Nos 1, 29.
3. *De alaccha non curo : dimitto pictoribus.* (N° 13.)

sien, parce que le brésil se trouvait en abondance dans ces parages [1]. On éprouvait le bois de brésil en le mettant dans la bouche : s'il devenait alors doux et rose, il était excellent pour l'enluminure. On y mêlait quelque peu d'alun de roche ou d'alun saccharin, et, pour en éclaircir la nuance, une poussière de marbre très blanc et très pur, parfaitement broyé. La graine des teinturiers (*grana tinctorum*), c'est-à-dire la cochenille, et quelquefois aussi des coquilles d'œuf amollies dans le vinaigre (procédé tombé depuis dans le domaine de la prestidigitation), puis ensuite broyées avec de l'alun, communiquaient à cette couleur un ton plus « noble » et lui assuraient une longue durée, point qui préoccupait tous les artistes du moyen âge, ceux qui peignaient comme ceux qui construisaient. On faisait, paraît-il, deux sortes de rosette : l'une, plus forte et plus épaisse, servait communément à revêtir de cette nuance le corps des lettres, les ornements, les étoffes, les *champs* quelconques; l'autre, plus liquide, sans corps (*absque corpore*), s'employait pour *ombrer* toutes les couleurs en général, c'est-à-dire pour renforcer les ombres par une dernière couche de pinceau. Cette seconde rosette devait être, par conséquent, plus foncée, et, en effet, le marbre blanc n'entrait pas dans sa composition. Toutes les deux se fabriquaient, d'ailleurs, par des procédés différents [2].

Le vert (*viridis*) consistait, lorsqu'il était naturel, soit en terre, soit en azur vert (*viride azurium*). Les Grecs et les Romains se servaient déjà d'une terre verte, qui se recueillait notamment dans certaines parties de l'Italie; celle de Vérone est encore usitée. Un artiste italien ne pouvait manquer de citer ce produit, qui devait lui être très familier. L'outremer vert, quoique plus rare que le bleu, n'a pas cessé non plus d'être en usage. Mais, le vert étant facile à composer, l'industrie en fournissait des variétés plus nombreuses. On en tirait d'abord de l'airain ou du bronze (*œs viride*) ; la matière extraite de ces métaux s'amalgamait avec le suc acide d'une certaine prunelle connue aussi des Italiens. Cette prunelle, qui donnait à elle seule un beau vert artificiel, est appelée, dans notre traité, *prugnamerola* (c'est probablement une variété du nerprun); l'auteur ajoute que ce nom est emprunté à l'idiome populaire des Romains et que le fruit en question se récoltait dans leur pays, au temps des vendanges, le long des haies des vignes. Il était rouge ou violet. Il produisait un

1. M. Salazaro paraît confondre le brésil avec le bois de campêche (*campeggio*) qui n'est pas la même chose.

2. Nos 1, 7, 12, 13.

vert assez foncé, qu'on associait à la céruse ou au *giallolino* pour obtenir une nuance plus claire, celle des jeunes feuilles, par exemple. Un autre vert végétal s'extrayait du lis bleu (*lilium azurinum*), vulgairement appelé chez nous *iris*. Ce sont les fleurs de cette plante qui servaient à sa fabrication; leur teinte violacée se changeait subitement en vert clair, comme celle de la pensée ou de la violette lorsqu'on les fait infuser dans l'eau bouillante. Recueilli sur des linges fins, séchés et conservés entre les feuillets d'un livre, et combiné ensuite avec le *giallolino*, le vert d'iris devenait aussi très brillant (*pulcherrimum et nobile ad ponendum in carta*). Très fréquemment et très longtemps employé dans la miniature, il a fini par être abandonné des peintres comme trop peu solide et trop fugace. Enfin des verts de tous les tons s'obtenaient par la mixture des bleus et des jaunes, notamment de l'indigo et de l'orpiment [1].

Les couleurs composées dont le *De arte illuminandi* nous indique la recette sont surtout, indépendamment des verts et des violets, le gris et la *terrette*. Cette dernière, qui servait pour les carnations, était un composé de jaune, d'indigo et de rouge; le nom qui lui est donné semble particulier à l'auteur ou à son pays. Les Italiens appellent aussi *terrette* une sorte de terre dont on fait chez eux de la vaisselle, et que les peintres mêlent quelquefois à du charbon broyé pour peindre les fonds et les clairs-obscurs; mais ce produit naturel est tout autre chose. Quant au gris, il s'obtenait par l'alliance du noir, du blanc et du jaune; les enlumineurs y ajoutaient, dans certains cas, un peu de rouge [2].

## II.

### BROYEMENT ET DÉLAYEMENT DES COULEURS.

La plupart des couleurs destinées à l'enluminure, celles qui avaient un corps, c'est-à-dire qui ne se trouvaient pas à l'état liquide, se broyaient une première fois avec de l'eau claire, dans un mortier de porphyre; seul, le vert d'airain exigeait un acide. Ensuite on égouttait l'eau, on les faisait bien sécher, et l'on procédait un peu plus tard à un second broyement, qu'on opérait, celui-là, à l'aide d'un liquide plus épais, approprié à la nature de chacune d'elles. On les

1. Nos 1, 11.
2. No 29.

conservait ensuite dans autant de vases ou de récipients particuliers, et, si elles venaient à sécher de nouveau, on les ramollissait avec un peu d'eau, soit sur la pierre, soit dans le vase même [1].

Les substances onctueuses employées pour la seconde détrempe s'appelaient *bitumina*. Les mots *tempera*, *temperamentum*, qui les désignaient fort souvent aussi, avaient un sens plus général : ils s'appliquaient à tous les mélanges des couleurs entre elles et des liquides aux couleurs; *distemperare* signifiait dissoudre, faire fondre. Les *bitumes* étaient au nombre de quatre : l'eau de colle, le blanc d'œuf, l'eau de gomme et l'eau de miel ou de sucre [2].

L'eau de colle se faisait principalement avec la colle de parchemin (*colla cartarum*), fabriquée avec les rognures des peaux de vélin; les plus blanches, d'après notre auteur, donnaient la meilleure. Cette colle s'amollissait par le moyen d'un vinaigre de bonne qualité. Le liquide qui en provenait était additionné d'un peu de miel et s'éprouvait à l'avance sur le doigt ou sur les lèvres. Il servait à délayer, non seulement certaines couleurs, mais le plâtre et plusieurs autres matières utilisées par les enlumineurs. On remplaçait à volonté la colle de parchemin par la colle de poisson; mais celle-ci exigeait plus de liquide pour se dissoudre [3]. L'auteur parle aussi d'une troisième espèce de colle, qu'il appelle *colla cerbuna* ou *cirbuna*. Celle-ci se faisait vraisemblablement avec les cartilages de certains animaux, notamment du cerf, qui paraît lui avoir donné son nom.

Le blanc d'œuf (*clara ovorum* ou simplement *clara*) était l'ingrédient le plus usité pour la détrempe, dans la miniature comme dans la grande peinture. On le préparait avec des œufs bien frais, dont on séparait avec soin le jaune (*vitellum*) et le germe (*gallatura*). L'albumine était battue avec un roseau ou un goupillon [4], ou mieux encore avec une éponge (*spongia marina*). Sa viscosité était détruite par l'eau de lessive. Son écume, lorsqu'elle en faisait, disparaissait instantanément par l'addition d'un peu de cérumen, matière jaune et visqueuse qui se trouve dans l'oreille de l'homme et que l'auteur qualifie du nom de cérat (*cerotum aurium hominum*) ; ceci, ajoute-t-il tout bas, est un secret. Le blanc d'œuf, enfermé dans une ampoule, était préservé de la corruption et maintenu intact par un grain de camphre, un ou

1. Nos 20, 25.

2. Nos 3, 13, 16, 20, 30.

3. Nos 14, 16.

4. *Pinzello sitularum*. Les vases d'eau bénite s'appelaient *situlæ* (Du Cange). Aussi M. Salazaro traduit à tort, selon moi, *pennello di setole* (un pinceau de soies).

deux clous de girofle, ou par une légère quantité de réalgar rouge (bisulfure d'arsenic). Il était ainsi d'une application très commode et très variée. Il servait surtout à détremper le cinabre destiné à écrire ou à tracer le corps des grandes lettres, et ici encore la « cire des oreilles » jouait un rôle; à *fleurir* l'azur, c'est-à-dire à lui donner du lustre, au moment de l'étendre sur le parchemin; à délayer le safran, auquel il prêtait l'éclat de l'or ou du verre; à donner de la consistance à l'eau de miel; à composer l'*assise* imaginée pour fixer l'or sur les pages, et dans ce cas il était additionné de très bon vin blanc coupé d'eau; enfin à fabriquer le vernis passé après coup sur les enluminures comme sur les tableaux [1]. Une foule de passages du *De arte illuminandi* nous montrent quel parti l'art savait tirer de cet auxiliaire précieux, à une époque où la peinture à l'huile n'était que peu sinon point connue.

Il y avait deux sortes d'eau de gomme (*aqua gummæ, aqua gummata*). La première se faisait avec la gomme arabique (*gumma arabica*); on dissolvait cette matière avec de l'eau sur la cendre chaude, et on passait le liquide après l'avoir éprouvé de la même façon que l'eau de colle. On obtenait la seconde avec la gomme *adragant*, substance tirée d'un végétal appelé dans l'antiquité *dragantum* ou *tragacanthum*; mais celle-ci était moins utile ou moins répandue. L'eau de gomme était d'un usage général pour le second broyement des couleurs, particulièrement de l'azur d'Allemagne, de la rosette, qu'elle rendait plus durable, du vert d'azur, du vert de prunelle, du vert d'iris, du violet de tournesol, de la céruse. Elle pouvait remplacer le blanc d'œuf dans un grand nombre de cas, par exemple pour le lustre à donner à l'azur au moment de l'employer [2].

Quant à l'eau de miel ou de sucre (*aqua melli, zucchari*), sa fabrication était plus compliquée que celle de notre vulgaire eau sucrée. On choisissait un miel blanc et pur, on le mélangeait d'un peu d'albumine, à l'instar des épiciers, et on le faisait bouillir avec de l'eau. Le sucre ordinaire pouvait, à la rigueur, le supplanter, ainsi que le sucre candi (*saccharum candi, candidum*); seulement la dose de ce dernier devait être un peu plus forte. L'eau de miel servait moins encore à broyer les couleurs elles-mêmes qu'à adoucir les autres liquides destinés à les détremper, adoucissement très nécessaire, paraît-il. Mais son usage demandait de grandes précautions et une grande

1. Nos 13, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 27, 28, 29, 30.
2. Nos 11, 12, 13, 18, 20, 25, 26, 29.

mesure; car, en trop grande quantité, elle altérait les nuances en liquéfiant les matières, et, trop faible, elle amenait des crevasses ou des fendillés [1].

Tels étaient les principaux éléments de la détrempe. Mais certaines couleurs en exigeaient de particuliers. Nous avons déjà vu que le vert d'airain devait se moudre avec un acide : cet acide était, soit le vinaigre, soit le suc d'iris, de prunelle ou de rue, tempérés avec du safran et du jaune d'œuf. Le noir de charbon et le noir de pierre naturelle ne demandaient, au contraire, que de l'eau pure. La plupart des jaunes, l'ocre, le curcuma, le *giallolino*, le jaune d'herbe à foulon, préféraient également l'eau et s'y conservaient mieux : on ne leur adjoignait une substance onctueuse qu'au moment de les employer; cependant le giallolino, substance dure, devait toujours être moulu sur la pierre, comme l'azur. Pour ce dernier, il fallait, lorsqu'on voulait l'affiner en le broyant, ajouter aux bitumes ordinaires des sels ammoniacs ou de la céruse. Le cinabre destiné à l'écriture était broyé à sec, mais détrempé avec du blanc d'œuf, séché sur le marbre, détrempé de nouveau, et mis en corne avec un peu de « cire d'oreilles » et de miel; cette préparation le rendait plus brillant et l'empêchait de se casser. Pour beaucoup d'autres cas il y avait des mélanges spéciaux, dont la base était toujours à peu près la même, et qu'il serait trop long d'énumérer [2].

Un liquide qui tenait une place importante dans les opérations préliminaires de l'enluminure, c'est la lessive ou l'eau de lessive (*lixivium*). Sans constituer précisément un des *bitumes* indispensables, elle entrait dans la composition de plusieurs et dans celle des couleurs elles-mêmes, notamment de la rosette, du bleu de tournesol, du vert de prunelle, du jaune fait avec l'herbe à foulon, etc. Elle était encore utile pour broyer et affiner l'azur grossier, non lavé, pour subtiliser la viscosité de l'albumine, pour préparer l'assise de l'or. Pour avoir toute son efficacité, il était bon qu'elle fût vieille de quinze jours, qu'elle fût faite avec de l'eau de pluie corrompue dans un vase de pierre ou dans le creux d'un arbre, qu'il y entrât de la chaux vive, enfin qu'elle fût chauffée par un feu de sarments de vigne ou de bois de chêne; mais ces conditions variaient suivant les destinations qu'elle était appelée à recevoir. La chaux, non éteinte, était aussi employée seule, afin de conserver les couleurs dans toute leur pureté [3].

1. Nos 3, 13, 14, 19, 20, 24, 32.
2. Nos 20, 24, 27, 32.
3. Nos 7, 10, 11, 12, 15, 20.

On vient de voir que certaines couleurs recevaient, au moment d'être appliquées par le pinceau, un nouvel et dernier apprêt : on appelait cela les fleurir (*florizare*). Mais ce terme ne signifiait pas seulement qu'on leur communiquait, à l'aide du blanc d'œuf, du miel et de la gomme, un éclat tout spécial; il voulait dire aussi qu'on les rendait par là plus particulièrement aptes au dessin des fleurs (*florizantur, sive ex eis flores fiunt*). En effet, celles qu'on « fleurissait » le plus souvent, c'étaient l'azur naturel, l'azur d'Allemagne, le tournesol bleu ou violet, le cinabre, c'est-à-dire les couleurs consacrées pour les fleurs, les fioritures des lettres, les ornements légers qui couvraient les marges des manuscrits. Cet apprêt se donnait au moyen d'une combinaison quelconque des substances onctueuses dont je viens de parler; mais, pour le cinabre, on y ajoutait parfois de la lessive et du minium, et l'on passait le tout à différentes reprises [1].

Un autre préparatif de la dernière heure consistait, pour l'artiste, à éclaircir toutes ses couleurs, quelles qu'elles fussent, avec une très légère dose de céruse. Ce procédé était surtout recommandé pour le bleu, le rose, le vert et, en général, pour les premières couches; il permettait de repasser ensuite le pinceau, là où il le fallait, avec des tons plus foncés, qui ressortaient alors beaucoup mieux. Mais, en dehors de ces trois nuances, il était quelquefois préférable d'employer la couleur pure, sans addition de blanc [2].

A. LECOY DE LA MARCHE.

(*La fin prochainement.*)

1. Nos 20, 21, 22, 23.
2. Nos 26, 29.

# REVUE MUSICALE

L'idée de faire du *Cid* un opéra n'est pas neuve : ce grand sujet tragique a séduit les compositeurs de tous les temps et de tous les pays. Il serait facile de retrouver près de trente opéras bâtis sur la sombre aventure de Rodrigue et de Chimène; mais, comme il n'y a presque rien à retenir de toute cette musique, nous nous dispenserons d'en dresser l'inventaire; quelques renseignements suffiront. La première en date de ces partitions remonte à 1697; elle est de Charles-François Pollarolo, compositeur remarquable seulement par sa fécondité; la dernière, si l'on ne compte pas l'ouvrage de M. Massenet, a vu le jour l'an dernier à Crémone, où elle n'a pas fait grande sensation. Entre le musicien presque contemporain de Corneille et M. Coppola, l'auteur du *Cid* de Crémone, on trouve dans la liste deux compositeurs de grande renommée, Haendel et Sacchini. La *Chimène* de ce dernier fut chantée à l'Opéra de Paris, en 1784, par la Saint-Huberty et Laïs; repris en 1798 et en 1808, cet opéra a fourni une carrière de cinquante-sept représentations, chiffre fort respectable surtout pour l'époque.

Le *Cid* de M. Massenet est-il appelé à devenir centenaire? Je n'en sais rien et les bonnes fées de la critique, qui ont fait tant de bruit autour de son berceau, n'en savent pas davantage. Nous ne croyons plus aux brevets de longévité que l'on délivre dans les bureaux de la presse; trop souvent, le public, maître souverain et souverain juge, n'a pas daigné les revêtir de son approbation. Soyons prudent : on dit qu'il ne faut pas accorder les guitares trop longtemps avant la fête : cela porte malheur.

MM. Adolphe Dennery, Louis Gallet et Édouard Blau ont emprunté les éléments du livret du *Cid* à Corneille, à Guilhem de Castro et aux chants du *Romancero* que l'écrivain espagnol avait lui-même groupés et mis en scène dans sa *Jeunesse du Cid*, dont notre grand poète s'est inspiré. Ils ont fort habilement puisé à ces sources diverses tout ce qui pouvait concourir à établir le sujet suivant la poétique de l'Opéra; le drame cornélien entre dans son entier, mais les scènes en sont autrement découpées. On a jeté au panier cette fameuse règle des trois unités contre laquelle Corneille, tout en

l'observant, s'était insurgé dans la préface de son immortelle tragédie. Les anciens eux-mêmes ne se gênaient pas, d'ailleurs, pour l'enfreindre, quand ils la trouvaient incommode : c'est le sort de toutes les lois trop absolues.

Sans être un disciple d'Aristote, on peut cependant regretter qu'à défaut d'unité les auteurs de ce livret ne se soient pas crus obligés de respecter la physionomie pittoresque et l'enchaînement chronologique des événements. A en juger par le costume des personnages, et par certains détails de mise en scène, l'action du *Cid* ne se passe dans aucun pays, et n'est d'aucun temps, puisqu'elle embrasse une période de quatre siècles environ; on trouvera peut-être excessif cet élargissement de l'espace de vingt-quatre heures que les rhéteurs de l'antiquité imposaient à l'action dramatique.

Mais je n'ai pas à revenir sur ce qu'a dit à ce sujet, dans la *Chronique*, notre savant collaborateur, M. Darcel. Au surplus, le livret du *Cid* est-il intéressant et répond-il parfaitement à l'objet principal, puisque le compositeur y a trouvé d'excellentes dispositions pour le développement de la musique. Les situations abondent et elles sont arrêtées avec une netteté telle qu'on les croirait sorties de l'ancien moule. Nous voyons avec plaisir que ce moule n'est pas aussi usé qu'on le disait : il a rendu de grands services à Rossini, à Meyerbeer, à Verdi et à beaucoup d'autres musiciens, il peut en rendre encore à leurs successeurs.

M. Adolphe Dennery, l'un des collaborateurs du *Cid*, ne pouvait du reste mentir à son passé. Ce n'est pas son genre habituel d'écrire des livrets d'opéra, mais il connaît à fond le théâtre, et il sait que toute action transportée sur les planches doit se résumer en un certain nombre de périodes définies, avec des cadres où viennent s'enchâsser les actes passionnels des personnages. Peu importe que ceux-ci s'expriment en prose, en vers ou en musique : la loi du théâtre est la même pour tous les genres. Peut-être cette loi tombera-t-elle un jour en désuétude, comme la règle de trois unités, mais pour le moment elle règne en souveraine : l'indifférence et l'ennui du public font justice rapide de tous ceux qui essayent de l'éluder.

Le *Cid* de Corneille, admirable antinomie de la passion et du devoir, ne conclut pas nettement; la raison humaine, poussée à bout, ne répond ni oui ni non. M. Dennery a trouvé une solution qui satisfait tout le monde, car elle amène un dénouement conforme aux vœux des spectateurs. Déjà Guilhem de Castro avait admis l'intervention de puissances surnaturelles, quand il met Rodrigue en présence de saint Lazare, mais ce n'est qu'un épisode dont il ne tire aucun profit pour réconcilier l'amour et le devoir en unissant Rodrigue à Chimène. Dans le livret de M. Dennery, les ombres de saint Jacques de Compostelle et du père de Chimène sont fort habilement amenées sur la scène. Le spectre de don Gormas fait l'office du *deus ex machina*; au dernier tableau, les deux amants agenouillés devant son tombeau obtiennent le pardon du vainqueur des Maures.

Une invention beaucoup moins heureuse et qui certainement revient en propre aux deux versificateurs adjoints à M. Dennery, c'est d'avoir imaginé de faire mettre en musique les magnifiques vers de Corneille que tout le monde sait par cœur, dans la pensée sans doute que la collaboration de M. Massenet pourrait leur donner un relief nouveau. C'est une profanation

sans excuse, car nous en rapportons l'impression d'une ridicule parodie. On éprouve un véritable malaise chaque fois que cette énorme faute de goût se renouvelle, et elle est malheureusement trop fréquente.

> Rodrigue, as-tu du cœur? — Tout autre que mon père
> L'éprouverait sur l'heure!

Quel joli début de duo! Et la scène du duel où Rodrigue perfore de son épée don Gormas en lui chantant :

> Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître
> Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître!...

Vraiment, les librettistes du *Cid* ont fait la part trop belle à la critique!

M. Massenet a donc, sous certains rapports, été mal servi par ses collaborateurs; on doit lui en tenir compte. Cette réserve faite, nous croyons en devoir formuler une seconde : il nous semble que de toutes manières ce sujet convenait peu à la nature de son talent. Les autres compositeurs français modernes ne nous paraissent d'ailleurs pas plus aptes que M. Massenet à tirer un bon parti d'un pareil livret.

Cet héroïque légende du *Cid*, avec la brutalité naïve des mœurs et des caractères de l'époque où elle se place, appartient plutôt au genre musical d'où sont sortis le *Trovatore* et *Ernani*. Le goût raffiné et précieux de nos musiciens n'a pas ici son emploi; le talent de Verdi, au contraire, tout enfiévré de passion humaine, aurait pu nous donner une transcription émouvante du drame espagnol; transcription bien inférieure à la version cornélienne, sans doute, mais peut-être en corrélation plus étroite de sentiment avec l'original. Il y avait une autre raison pour que ce sujet fût laissé de côté par les compositeurs français, c'est qu'il a servi à édifier un des chefs-d'œuvre de notre littérature. On comprend parfaitement que le respect des chefs-d'œuvre ne s'étende pas aux productions de l'étranger, puisque nous ne les connaissons pas dans leur forme originale, et que la traduction, loin de leur faire pour ainsi dire concurrence, peut donner le désir de les étudier de plus près. Berlioz et Gounod ont largement emprunté à Gœthe et à Shakespeare; Verdi a mis en coupe réglée les drames de Victor Hugo : l'œuvre de ces grands écrivains n'en est nullement atteinte. Mais notre goût se révolte quand un Français touche aux trésors de notre littérature nationale et nous sommes particulièrement froissés de les voir exhibés sous une forme qui n'est pas la leur et accompagnés d'agréments dont ils n'ont nul besoin : il y a là une nuance si parfaitement saisissable que nous croyons inutile d'insister.

M. Massenet, collaborateur de Corneille, avait peut-être une manière de se faire pardonner son audace : c'était de vaincre à ses côtés. Il s'est contenté de marcher dans l'ombre du géant, comme le joueur de flûte attaché aux pas du triomphateur antique. On n'est pas plus modeste. Les admirateurs du musicien charmant qui a écrit *Marie-Madeleine* regrettent depuis longtemps le méchant emploi qu'il fait de son talent. C'est comme un poète exquis, d'une habileté prodigieuse à ciseler de petits vers, qui s'acharnerait à

l'épopée. Il n'est pas, à l'heure actuelle, de musicien plus délicat par la pensée, plus finement coloriste dans l'expression que l'est M. Massenet; il pourrait écrire — et il écrit — de précieuses fantaisies d'orchestre, des pièces de chant d'une saveur originale et d'un charme pénétrant; il sait l'art de composer pour le théâtre; sa pensée toujours nette ne se perd jamais dans l'excès du développement; il excelle à conduire les voix comme à grouper autour d'elles toutes les richesses de l'instrumentation. C'est en un mot un compositeur accompli, en possession absolue de toutes les ressources de son art. Nul n'est mieux armé pour les grandes choses; mais, par malheur, il n'a pas le souffle des grandes choses. On ne change pas sa nature : tel qui peint à merveille un tableau de chevalet est incapable de traiter une composition murale. La réciproque étant vraie, nous ne devons pas voir dans cette incapacité une marque d'infériorité. Tout ce que nous prétendons dire, c'est que M. Massenet force son talent. Plus généreux que La Fontaine, nous reconnaîtrons qu'il le fait avec grâce.

La musique du *Cid*, appliquée à un autre sujet que le *Cid*, nous trouverait moins sévère. Cette association bizarre du génie cornélien à l'inspiration un peu mièvre et toute de coquetterie du musicien nous indispose peut-être plus que de raison; mais nous prétendons, dans cette revue, montrer exactement le fond de notre pensée. Chacun est libre de ses impressions; nous exposons sincèrement les nôtres. Tous les écrivains ont la secrète ambition de détenir la vérité vraie; peut-être nous abusons-nous en déclarant que le public nous semble partager notre avis en ce qui concerne le *Cid* — j'entends le public véritable, non la foule d'amis et d'intéressés qui remplit la salle aux deux premières représentations. Dans cette grosse et ambitieuse partition, ce sont les petites choses qui produisent le plus d'effet : par exemple les couplets chantés par l'Infante et terminés en plain-chant sur *Alleluia*, et certaines parties du grand duo d'amour : *Chimène, qui l'eût cru?* L'air de Rodrigue qui précède la scène du duel ne nous semble pas être apprécié à sa valeur. Peut-être est-ce la faute du chanteur, M. Jean de Reszké, qui ne tient pas assez compte de la prosodie : habitude italienne dont il devra se défaire. Ce *lamento* écrit sur le texte des fameuses stances est une des meilleures inspirations de la partition. Après la scène du duel où les vers de Corneille empêchent d'entendre la musique, se place un très bel épisode dramatique que M^me^ Fidès-Devriès interprète avec une vigueur remarquable; c'est le moment où Chimène apprend que Rodrigue est le meurtrier de son père. L'apparition de saint Jacques est très bien traitée. Enfin, le compositeur a trouvé des accents émus, au dernier tableau de l'opéra, quand le Cid vainqueur implore son pardon aux genoux de Chimène.

Je n'ai rien dit du ballet; on le trouve généralement peu réussi. Composé de six danses espagnoles, sans aucun caractère, ou du moins ne rappelant que de très loin la physionomie si caractéristique de ces danses, il renferme certainement d'excellentes pages de musique instrumentale, mais l'effet en est manqué. Quelle belle occasion, pourtant, de mettre en relief le talent délicieux, la grâce exquise de M^lle^ Mauri! Les chœurs et les morceaux d'ensemble, traités dans une manière mixte, italienne sans l'être, dénotent l'ambition du compositeur de produire, sans avoir l'air d'y toucher, des

effets analogues à ceux de cette « École détestable ». Inutile précaution! Les purs ont crié au sacrilège; quant au public, il ne nous paraît pas savoir gré à l'auteur d'un compromis qu'il juge trop timide. Et voilà comment, à vouloir contenter tout le monde, on risque de ne contenter personne.

Le *Cid* est très remarquablement chanté. Au premier rang des interprètes, nous plaçons M. Édouard de Reszké, qui a créé le rôle de don Diègue en grand chanteur et en comédien de mérite; son frère, le ténor, qui débutait à ses côtés, a une jolie voix, un peu grasse et sans éclat; on a été tellement surpris d'entendre à l'Opéra un ténor capable d'exprimer la passion autrement que par des cris qu'on lui a fait le plus chaleureux accueil. Mlle Bosmann, que l'on avait déjà remarquée dans *Sigurd*, chante d'une voix fraîche, sympathique et bien dirigée; elle fait bisser l'*Alleluia;* ce rôle de l'Infante, si ingrat dans Corneille, a été doté par M. Massenet de son inspiration la plus heureuse. On admire beaucoup enfin, et avec raison, le talent déployé par Mme Fidès-Devriès dans le rôle de Chimène; double talent de comédienne et de cantatrice. Il est impossible de mettre plus de flamme dans l'interprétation d'un rôle et en même temps d'en régler les effets avec une mesure plus parfaite. On oublie devant cet art consommé que la voix trahit une certaine fatigue : le rôle est du reste écrasant.

La jolie salle du Conservatoire s'est rouverte le 13 décembre aux abonnés des concerts. Elle est comme toujours trop petite pour répondre aux demandes du public, mais on s'en console plus facilement qu'autrefois; les amateurs de bonne musique savent où diriger leurs pas, grâce aux excellentes institutions musicales fondées par MM. Lamoureux et Colonne; les concerts de l'Eden-Théâtre et du Châtelet, si fréquentés qu'ils soient, suffisent à tous les besoins.

L'orchestre du Conservatoire, toujours le plus parfait qu'il y ait au monde, est dirigé maintenant par M. Garcin, qui a hérité le bâton des mains défaillantes du regretté M. Deldevez. M. Garcin remplissait auparavant les fonctions de premier violon solo et de second chef. Depuis longtemps déjà on était accoutumé de voir cet excellent musicien diriger les concerts, en remplacement de M. Deldevez, que la maladie contraignait à déserter son poste d'honneur : en l'élisant à la place de leur chef, les artistes du Conservatoire ont jugé qu'il était capable de lui succéder avec dignité. Dans cette illustre maison, les traditions ont une importance capitale; nul n'a paru plus apte que M. Garcin à les continuer; c'est là, sans doute, la raison déterminante du choix des sociétaires qui, seuls, ont voix au chapitre.

Huit jours auparavant, M. Garcin avait pris possession du pupitre pour diriger l'exécution de l'œuvre couronnée au concours Rossini. On sait que l'illustre compositeur — les farouches adeptes de la nouvelle École voudront bien me pardonner cette épithète — on sait que l'auteur de *Guillaume Tell* a laissé en mourant une rente de 6,000 francs destinée à encourager les musiciens qui, dans un concours, auraient fait preuve de qualités mélodiques prépondérantes. Rossini — est-il besoin de le dire? — entendait par là honorer la Muse à qui il doit tant et de si belles inspirations; il n'y a pas à ergoter, c'est bien de la mélodie qu'il s'agit au sens ancien du mot, c'est-à-dire de

l'idée exprimée carrément, sans ambages, et contenue dans un cadre défini. L'Institut, où les mélodistes purs se font si rares, a été érigé en juge du concours. Trois fois déjà, il a décerné le prix : M^me de Grandval l'a remporté la première fois avec la *Fille de Jaïre*, paroles de M. Collin; puis ç'a été le tour de MM. Mathias et Lambert (*ex æquo*), avec le *Prométhée* de M. Camille du Locle; enfin, M. William Chaumet est sorti vainqueur du dernier concours avec un *Hérode*, dont les paroles sont de M. Georges Boyer.

Il importe de déclarer tout d'abord que l'Institut a pris sur lui de faire de ce concours qui, d'après les intentions du fondateur, devait avoir lieu tous les ans, un concours biennal. A quoi bon distribuer une somme de 6,000 francs entre les deux vainqueurs, le poète et le musicien, si le public n'est pas appelé à consacrer de ses suffrages cette victoire académique? Ne valait-il pas mieux doubler la valeur du prix et ne le décerner que tous les deux ans, pour donner aux lauréats la suprême satisfaction d'une représentation publique de l'œuvre couronnée? 6,000 francs, c'est peu, il est vrai, quand il s'agit de mettre en branle un orchestre, des chœurs et des solistes, mais on sait l'inépuisable générosité des artistes; leur appui n'était pas douteux, surtout dans une circonstance où l'avenir de leur art est engagé. Ainsi a pensé l'Institut, et l'événement lui a donné raison; nous venons d'avoir une excellente audition de l'*Hérode* de M. William Chaumet.

Le nom de ce compositeur n'est pas complètement inconnu; il a fait entendre à Bordeaux, sa ville natale, un intermède pour orchestre, intitulé *Idea;* le théâtre parisien de l'Athénée a joué de lui une opérette en un acte, le *Péché de Géronte*. Enfin, ce n'est pas la première fois qu'il conquiert les palmes d'un concours. L'Opéra-Comique a donné, en 1877, une partition avec laquelle il avait remporté le prix Cressent : c'était un ouvrage en un acte, *Bathyle*, que la direction du théâtre a peut-être enterré avec une précipitation excessive.

L'œuvre qui vient d'être représentée dans la salle du Conservatoire nous montre le talent de M. W. Chaumet singulièrement agrandi; il y affirme un sentiment dramatique et une entente de la musique chantée qui doivent attirer sur lui l'attention des directeurs de théâtre. Quant aux idées mélodiques, elles semblent ne lui coûter aucun effort. Fidèle aux conditions du concours, le compositeur s'est attaché à trouver des chants expressifs et à mettre sa pensée en dehors pour que l'auditeur pût la suivre sans fatigue et sans hésitation. Les prétendues entraves de l'esthétique rossinienne, que les concurrents doivent adopter pour ne pas trahir les intentions du donateur, nous semblent avoir rendu les plus grands services à M. Chaumet. Ce n'est pas d'ailleurs un retardataire; sa façon de comprendre l'harmonie et l'orchestration révèle un artiste savant et sincèrement épris de l'érudition moderne. Peut-être même se fût-il laissé entraîner à cette ivresse de la forme qui grise la plupart des compositeurs de notre temps, mais l'ombre de Rossini veillait sur lui; il a su s'arrêter à temps. Cette heureuse contrainte lui vaut probablement le salut de ses idées mélodiques et, du même coup, le succès unanime que le public a fait à son ouvrage.

Le livret de M. Georges Boyer se compose de quatre scènes bien comprises et fort agréablement versifiées : elles ont beaucoup facilité la tâche du

musicien. L'action se passe dans une salle du palais d'Hérode à Jérusalem. Quelques mesures d'introduction, et un chœur rempli d'allure et du rythme le plus franc se fait entendre : Des « seigneurs juifs et romains » — c'est le livret qui parle — chantent, la coupe en main. Cléophas, traître à sa patrie, raille les malheurs de Sion et fraternise avec ses oppresseurs. Ce solo de ténor n'a pas la même valeur que ce qui va suivre. Au dehors, des voix de femmes chantent la prière du soir, et appellent la bénédiction de Dieu sur leurs enfants; tout ce que l'on peut regretter ici, c'est que le musicien n'ait pas donné plus de développement à son idée, car elle était excellente.

La scène qui suit s'ouvre par un aimable ballet de Galiléennes composé de trois morceaux : cette page de musique orientale, charmante et pleine d'originalité, a été vivement applaudie. Le compositeur y a mis en œuvre toutes les richesses de l'orchestration moderne, et aussi toutes les curiosités. Cependant Rossini, qui vécut en un temps où ces parures n'étaient pas de mise, ne serait nullement tenté de regretter son argent, comme le disait un des auditeurs du Conservatoire, car son vœu y est pleinement rempli : la mélodie coule à pleins bords. Un délicieux concert de flûtes, de hautbois, de harpes et de cors, se joue autour de l'idée largement exprimée par un *tutti* des cordes que les exclamations admiratives des « seigneurs juifs et romains » viennent scander de temps à autre. Hérode fait son entrée sur les dernières mesures du chant. Le roi est sombre et déjà saisi par le remords; car, sur la foi des mages qui lui ont annoncé la naissance du Messie, sentant que son règne va finir, il vient d'ordonner le massacre de tous les enfants mâles. A ce moment un grand tumulte d'armes mêlé à des cris de désespoir se fait entendre au dehors. Hérode, au comble de l'égarement, enjoint aux courtisans épouvantés de reprendre leurs chants, et les deux orgies de vin et de sang se mêlent en un bruyant concert. Le morceau est fort bien réglé et d'un beau sentiment dramatique.

Méryane, la femme d'Hérode, paraît sur ces entrefaites; elle vient d'être témoin du massacre; son époux l'apaise et la rassure en lui répétant que ses enfants seront rois, puis leurs deux voix s'unissent en un duo passionné qui a été salué des plus vifs applaudissements et redemandé par tous les assistants. Cette belle inspiration, conduite avec un art accompli dans la manière moderne, dont M. Gounod a été le créateur, est considérée par beaucoup de critiques comme la meilleure page de cette courte partition; nous lui préférons cependant le ballet des Galiléennes qui nous a semblé à la fois plus original et plus finement travaillé.

Je n'aime pas beaucoup la contexture de la malédiction que Rachel, une des mères juives, vient proférer contre le bourreau de ses enfants; cependant la péroraison, avec l'ensemble des voix et de l'orchestre, est d'une sonorité éclatante et produit un excellent effet. Aux imprécations de Méryane se joignent bientôt les malédictions de tous les assistants, puis la tempête s'apaise et l'on entend des voix d'en haut annonçant qu'Hérode sera châtié de son crime inutile : l'Enfant Jésus est sauvé.

Ce chœur final, d'une douceur pénétrante, n'a que quelques mesures; comme certaines bonnes choses de la partition, il a paru un peu court. Mais il est évident que M. W. Chaumet a voulu respecter entièrement le poème

de son collaborateur qui est net et concis; cette discrétion est des plus louables; elle rehausse son talent d'une qualité bien rare à notre époque, la tendance du jour étant, sous prétexte d'amplifier l'idée mélodique, de la triturer jusqu'à ce qu'elle tombe en déliquescence.

L'orchestre et les chœurs du Conservatoire ont été au-dessus de tout éloge; quant aux solistes, la palme revient à Maurel et à M^lle^ Reggiani, puisqu'ils ont fait bisser leur grand duo. Le ténor Escalaïs a donné quelques belles notes et M^me^ Salla s'est correctement acquittée du rôle ingrat et difficile de Rachel : avec un réel talent, cette cantatrice n'a pas d'action sur le public; la direction de l'Opéra doit en savoir quelque chose.

Et maintenant, devons-nous croire que le succès de M. W. Chaumet sera sans lendemain? Ne trouvera-t-il pas un théâtre ou une salle de concert pour faire exécuter son œuvre charmante, une œuvre qui a fait ses preuves devant le public? Je sais bien que le nom de Rossini n'est plus une recommandation, mais en vérité ce nom ne se rattache que très indirectement à l'ouvrage de M. Chaumet. Il n'y a pas trace de musique rossinienne dans *Hérode* : la mélodie y est abondante et bien frappée, mais l'auteur n'a pas découpé ses idées sur le patron des cavatines italiennes. On peut donc nous faire entendre cette courte partition; nous l'écouterons avec plaisir et... sans honte.

On avait prétendu de divers côtés que M. Carvalho renonçait à monter le chef-d'œuvre de Wagner, *Lohengrin*. Il n'en est rien, et nous nous en réjouissons pour notre compte, en amateur égoïste qui prend son plaisir où il le trouve. Mais M. Carvalho a pris la mouche de tous ces on-dit, et il écrit à un journal :

« Je voudrais, à ce propos, qu'on me donnât une bonne raison pour me prouver que je ne dois pas jouer *Lohengrin* à l'Opéra-Comique, quand tous les dimanches on fait entendre la musique de Wagner dans des concerts subventionnés, comme l'Opéra-Comique, par l'État, et qu'on a même pu l'exécuter à la Société des concerts du Conservatoire national de musique. »

La bonne raison que réclame M. Carvalho, on pourrait peut-être la trouver, sans grand effort de recherches. Le théâtre de l'Opéra-Comique est subventionné par l'État pour encourager la représentation d'opéras-comiques, genre réputé « éminemment national ». *Lohengrin* n'est pas un opéra-comique, il est encore moins national, donc... Cette bonne raison tombe, il est vrai, devant ce fait que le genre « éminemment français » n'a plus d'adhérents parmi les compositeurs de marque. Faut-il donc condamner le théâtre de M. Carvalho à mourir d'inanition? Du moment où ce théâtre n'a plus de destination spéciale, nous ne voyons pas de quel droit on prétendrait lui imposer des ouvrages exclusivement français, alors que l'Opéra est libre de ses allures et qu'il va peut-être nous faire entendre *Iago*, le dernier ouvrage du maître italien Verdi.

ALFRED DE LOSTALOT.

# LE MOUVEMENT DES ARTS

EN

# ALLEMAGNE ET EN ANGLETERRE

---

Le troisième cahier du *Jahrbuch* de 1885 donne une reproduction par l'héliogravure du *Portrait de Hieronymus Holzschuher*, le chef-d'œuvre d'Albert Dürer, acquis récemment par le Musée de Berlin. M. Julius Meyer présente en quelques mots aux lecteurs du *Jahrbuch* cette reproduction : « C'est, dit-il, une de ces rares œuvres d'art qui parlent directement au spectateur, que ce spectateur soit simplement un profane, ou qu'il soit un connaisseur, un artiste. Même de ceux qui n'ont pas une connaissance particulière des beaux-arts, mais qui avaient traversé Nuremberg et s'étaient trouvés en face du portrait, alors qu'il était encore chez un des comtes de Holzschuher, on apprenait que ce tableau les avait frappés plus qu'aucun autre. Cette puissance, ce don de se graver dans les esprits, c'est bien là pour une œuvre d'art la preuve qu'elle porte la griffe du lion; c'est à cela qu'on reconnaît le génie. Toutes les œuvres d'un peintre de génie ne portent pas également cette marque. Il suffit pour s'en convaincre de comparer au *Portrait de Hieronymus Holzschuher* celui de Jakob Muffel, peint dans la même année 1526. »

Quelques mots seulement sur le personnage représenté et sur l'histoire du tableau.

Hieronymus Holzschuher (c'est ainsi que Dürer a écrit le nom dans son journal de voyage dans les Pays-Bas, tandis que sur le tableau le nom est écrit : Holzschuer) appartenait à une des plus importantes familles patriciennes de Nuremberg. L'arbre généalogique de cette famille remonte jusqu'à 1130; en 1332 les Holzschuher figuraient déjà parmi les vieilles familles qui formaient les *primi Patres*, la noblesse indigène, et étaient appelées au gouvernement de la ville libre de l'Empire. Hieronymus, qui appartenait à la ligne nommée la ligne rouge, naquit en 1469; il fut reçu en 1499 dans le conseil privé, fut élu maire en 1500, puis, réélu en 1509, eut enfin en 1514 le titre de septemvir. On appelait ainsi les sept *alten Herren* auxquels était confiée la direction des affaires publiques. Holzschuher eut aussi des charges honorifiques dans l'Église. Il épousa en 1498 Dorothea, fille du médecin de Nuremberg, Hieronymus Münzer von Feldkirchen, qui lui donna trois fils. De ces



JÉSUS CHRIST PRÊCHANT

trois fils l'aîné, nommé aussi Hieronymus, fut un personnage encore plus important et de plus grande renommée que son père; il fut envoyé par la ville de Nuremberg aux assemblées de Worms, de Ratisbonne et d'Augsbourg. Il obtint de l'empereur Charles-Quint, pour lui et pour toute sa famille, des armes et des privilèges de noblesse. Hieronymus le père mourut en 1529, trois ans après que Dürer eut peint son portrait. Dürer était déjà depuis longtemps en rapports intimes avec les membres de la famille Holzschuher, comme le prouve un tableau de cette famille qui fut placé au commencement du XVI^e^ siècle dans l'église Saint-Sebald (tableau qui se trouve maintenant au Germanisches Museum et porte le n° 185). Ce tableau porte le monogramme de Dürer et sort dans tous les cas de l'atelier du Maître. Hieronymus appartenait au cercle des amis de Dürer, pour lesquels il achetait des présents pendant son voyage dans les Pays-Bas, comme nous l'apprenons par son journal. Dans les ballots expédiés d'Anvers le 5 mai 1521 à Nuremberg, à l'adresse de Hans Imhof, se trouve une grande corne (probablement une corne à bière) pour le sieur Hieronymus Holzschuher. On peut se convaincre en regardant la tête intelligente, énergique, que Dürer a peinte, que ce cadeau convenait bien à l'homme auquel il était destiné. Hieronymus était au nombre de ces remarquables amis du Maître, qui se sentaient unis les uns aux autres par une communauté de pensées et de sentiments; il appartenait à ce petit cercle de partisans de Luther, que Caspar Scheurl (dans une lettre à Johann Staupitz du 23 décembre 1518) représente comme auditeurs du pasteur Wenzel Link : Hieronymus Ebner, Caspar Nützel, Hieronymus Holzschuher, Lazarus Spengler, Albrecht Dürer et Scheurl lui-même. Et plus tard, dans une lettre de Scheurl datée du 9 mai 1519 à Martin Luther et à Otto Beckmann, Hieronymus Holzschuher est nommé à côté de H. Ebner, C. Nützel et A. Dürer; il fait partie de *omnis nostra sodalitas nominis vestri studiosissima.*

Le portrait dont nous parlons est mentionné pour la première fois dans le recueil de Sandrart (Nuremberg, 1675).

Après la mention du propre portrait de Dürer de l'année 1500, portrait qui se trouvait alors à l'hôtel de ville de Nüremberg, on lit : « Il y a encore dans cette ville un autre portrait de Holzschuher peint sur bois, de la main de Dürer, et du meilleur travail. Après avoir beaucoup admiré ce portrait j'en ai offert une grosse somme d'argent de la part d'un grand potentat (Heller pense qu'il s'agit du Kurfürst Maximilien I^er^ de Bavière, qui mourut dans cette même année 1651), mais on ne voulut le donner pour aucun prix, parce qu'on voulait conserver ce portrait dans la famille Holzschuher comme un souvenir éternel pour cette famille. » Ce tableau était donc, probablement par suite d'un accord dont il n'y a pas trace, considéré comme une propriété de la famille tout entière et estimé un objet de très haute valeur. A partir de ce moment jusqu'au commencement du XIX^e^ siècle il n'est plus guère fait mention du tableau. Christ Gottl. Murr lui-même, qui dans sa *Description des merveilles de Nuremberg* (1778) mentionne les plus petites collections d'art, ne dit pas un mot du portrait. Pourtant G. A. Will dans ses « Nurenbergische Münz Belustigungen, Altdorf, 1764 » en parle deux fois, et une fois comme s'il l'avait vu. Dans la famille Holzschuher même on ne trouve rien sur l'histoire du tableau dans les siècles passés. Il fut longtemps en possession du « Senior familiæ », probablement par suite de l'extinction de la ligne d'Hieronymus, et il y resta longtemps oublié. Le grand-père du Senior actuel (le comte August von Holzschuher d'Augsbourg)

le mit dans un galetas; le tableau disparut et personne ne demanda à le voir.

Le portrait ressuscita en 1812. Par suite du mouvement romantique, beaucoup de personnes s'intéressaient passionnément au vieil art allemand. Le tableau reparut; il était heureusement dans un état parfait de conservation, au moins dans ses parties essentielles. Mais on voulut le voir revivre dans toute sa fraîcheur, dans tout son ancien éclat. On possède encore le procès-verbal du 11 décembre 1815, indiquant que, par suite d'une décision de famille, la restauration du portrait est confiée au peintre F.-L. Rotermundt, de Bamberg, « artiste excellent et soigneux ». Il fit son travail aussi bien qu'il pouvait le faire, et il fut assez satisfait du résultat pour écrire, au verso du tableau, d'une écriture nette de couleur rouge : « F.-L. Rotermundt Bambergensis restauravit 1816. » Mais Rotermundt, trouvant que le tableau, qui en somme n'avait pas été gâté ni endommagé, avait une fente sur le côté gauche (la fente s'étendait sur le fond du tableau) et ne comprenant rien à une restauration intelligente, s'aperçut que le fond clair était gâté par des taches de vernis : il lui parut plus simple de recouvrir et de repeindre la fente mal réparée et par cela même rendue plus visible, puis le fond tout entier. Il lui parut bon de choisir un ton qui donnât plus d'éclat encore à la chevelure blanche et à la chair lumineuse. Le fond primitif, clair et transparent, que le goût de Dürer avait choisi pour accompagner la couleur d'argent des cheveux et le rouge des chairs, disparut sous une couleur épaisse d'un brun violacé, qui fit paraître la tête lourde et plate.

Mais en somme le tableau était conservé dans sa puissance indestructible, la tête subsistait dans toute sa fraîcheur. Le portrait placé dans la maison du propriétaire put être vu par des étrangers; il fut vite connu, admiré de beaucoup de personnes. Joseph Heller le vit en 1822. On le déclara une des plus belles œuvres du Maître. Il resta jusqu'en 1861 en la possession d'Édouard von Holzschuher, le dernier membre de la famille qui habita Nuremberg. Des vieillards de la génération présente l'ont vu dans la maison Schöpff sur le marché au vin. Quand le dernier des Holzschuher de Nuremberg mourut en 1871, le portrait fut exposé dans le Germanisches Museum. C'est dans l'automne de 1884 qu'il a été acquis, au prix de 400,000 francs, par les Musées royaux, où il a trouvé sa vraie place comme un des chefs-d'œuvre de l'art allemand. Il a été remis dans son état primitif par le restaurateur A. Hauser.

Dans le tome 4 du *Jahrbuch*, nous trouvons un article intitulé : *La mère et la belle-mère de Michel-Ange*. M. Herman Grimm, l'auteur de cet article, combat certaines assertions de M. Springer, et discute d'une façon intéressante quelques points obscurs de la généalogie de cette famille. « J'ai dit que la mère de Michel-Ange avait dix-neuf ans quand il vint au monde. Le professeur Springer, dans son *Raphaël et Michel-Ange*, donne d'autres affirmations à propos de l'âge de la mère. Springer dit : « Il était difficile que le souvenir de sa mère, Francesca di Neri, fût vivant en Michel-Ange, puisqu'elle mourut deux ans après sa naissance, en 1477, âgée de quarante-deux ans : elle avait presque neuf ans de plus que son mari. De la belle-mère que son père lui donna en 1485, il n'est fait mention dans aucune lettre, et nous avons pourtant beaucoup de lettres de Michel-Ange. C'est probablement parce qu'elle était malade que la mère de Michel-Ange ne le nourrit pas elle-même, et qu'il fut élevé par la femme d'un tailleur de pierre de Settignano. » Et, à la page 303 de son livre, le professeur Springer donne le tableau généalogique suivant :

LODOVICO DI LEONARDO BUONARROTI
1444-1534.

| 1. FRANCESCA DI NERI. 1477. | 2. LUCREZIA DI ANTONIO UBALDINI. |
|---|---|

| LEONARDO. | MICHELANGELO. | BUONARROTO. | GIOVANSIMONE. | SIGISMONDO. |
|---|---|---|---|---|
| 1473 — vers 1510. | 1475-1564. | 1477-1528. | 1479-1548. | 1481-1555. |

« Une des sources les plus riches pour l'histoire des familles florentines est le registre des « Denunzie dei beni », qui donne des renseignements sur l'état des familles, l'âge des membres de ces familles, les propriétés et leur rapport. Dans l'année 1480-81 (Carteggio inedito, II, p. 255), on trouve la Denunzia dei beni de la famille Buonarroti :

Francesco di Lionardo sopradeto d' età anni 45, Lodovicho di Lionardo 34, Mona Lesandra nostra madre 71, Mona Chasandra donna di Francesca 25, Mona Francesca donna di Lodovicho 25, Lionardo figlio di Lodovico 7, Michelangelo figlio di Lodovicho 5, Buonarroto figlio di Lodovicho 3, Giovan Simone figlio di Lodovicho 1 1/2.

En 1480, le membre de la famille le plus âgé était donc la grand'mère de Michel-Ange, Alessandra. Ses fils, Lodovico et Lionardo, sont tous les deux mariés ; mais le plus jeune seulement, le père de Michel-Ange, a des enfants. L'aîné de ces enfants est Lionardo, puis vient Michel-Ange, après lui Buonarroto, qui était le favori de Michel-Ange et dont les enfants héritèrent plus tard de leur oncle, enfin Giovan Simone. Sigismond, le dernier enfant, n'était pas encore né. On donne comme mère de ces enfants Francesca, qui est alors âgée de vingt-cinq ans.

L'authenticité de cette Denunzia, la justesse des documents qui y sont contenus n'ont jamais, dit M. Hermann Grimm, été mises en doute. Il est vrai qu'il y a certaines de ces Denunzie qui, sans avoir été faussées, contiennent des assertions contradictoires (par exemple les trois Denunzie, dans lesquelles l'âge de Donatello est donné trois fois différemment) ; mais rien n'autorise à croire que dans cette Denunzia une femme morte depuis trois ans ait été portée comme vivante, et qu'il y ait une erreur de vingt ans dans l'âge qu'on lui donne. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il n'est pas dit expressément dans notre Denunzia que Giovan Simone soit le fils de Francesca. Dans ce cas les choses se seraient ainsi passées : celle qui devint plus tard la belle-mère de Michel-Ange aurait, du vivant même de sa mère, eu des relations avec Lodovico, et lui aurait donné un enfant en 1479 ; cet enfant aurait été porté sur la Denunzia à la suite des autres enfants comme âgé d'un an et demi, sans autre remarque. En 1481, il y aurait donc eu deux enfants nés hors du mariage à légitimer. Lodovico n'était pas encore marié avec celle qui fut sa seconde femme ; Sigismond, le second fils de cette femme, était déjà né. Le second mariage n'eut lieu qu'en 1485. Je ne conteste pas que de telles relations ont pu être ignorées lors de la rédaction de la Denunzia. Mais que Francesca y ait été portée comme encore vivante alors que, selon Springer, elle était déjà morte en 1477, voilà ce que je tiens pour invraisemblable, tant qu'on ne m'aura pas donné la preuve du contraire.

Voici ce qu'on peut tirer des autres écrivains. Passerini a donné pour la vie de

Michel-Ange de Gotti un arbre généalogique de la famille Buonarroti. Les archives Buonarroti, qui étaient ouvertes à ces deux savants, sont fermées aux autres; ils étaient donc en situation de faire connaître des choses qu'on ne peut contrôler, mais qu'on ignorerait encore, s'ils ne les avaient pas dites : on leur doit donc des remerciements. D'après Passerini, la mère de Michel-Ange serait morte âgée de quarante-deux ans, le 9 juillet 1497, pendant le premier séjour de Michel-Ange à Rome.

Au commencement de juillet 1496, Michel-Ange était arrivé à Rome; le 1er juillet 1497, il écrit de Rome à son père qu'il espère bientôt revenir. Les derniers mots de la lettre sont ceux-ci : « Je ne sais pas encore comment ça ira ici, mais j'espère bientôt être près de vous en bonne santé, espérant que votre santé, à vous aussi, est bonne. »

Michel-Ange n'aurait donc rien su de la maladie de sa mère. La lettre suivante est datée de Rome; Michel-Ange l'écrivit à son père le 19 août 1497. Sa mère serait donc morte dans l'intervalle des deux lettres. Pourtant la lettre ne contient rien qui concerne la mort de sa mère, mais elle parle déjà des rapports qui pouvaient exister entre Lodovico et sa seconde femme. Milanesi, qui en ce qui concerne les archives Buonarroti est parmi les privilégiés, parle de la chose (Lettres de Michel-Ange, page 4), dans une remarque d'où il résulte que Lodovico avait déjà sa seconde femme dans sa maison au mois d'octobre 1499.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Lucrezia (la belle-mère de Michel-Ange) est, ajoute M. Herman Grimm, une figure mystérieuse. Son nom de famille, Lucrezia Ubaldino da Gagliano, figure tout entier dans l'arbre généalogique des Buonarroti. Mais il est impossible de trouver une lettre, un document quelconque, qui donne des renseignements plus complets sur son existence. Une lettre que Michel-Ange adressa à son père vers le milieu de sa vingtième année fait mention d'un certain Raphaël da Gagliano, qui était un parent de cette femme. Cette lettre parle de dissentiments violents de Michel-Ange avec son père; mais il n'est pas question de la belle-mère. L'existence de Lucrezia n'est pas sans importance pour l'histoire de Michel-Ange. Si cette date de 1485, donnée par Springer et par Passerini, prouve que du temps même où Francesca vivait Lucrezia a joué un rôle dans la maison des Buonarroti, peut-être, lorsqu'on aura ouvert les archives de Buonarroti, sera-t-on sur la trace des motifs qui font que la lettre de Michel-Ange à son père, datée du 19 août 1497, est si différente de ton de la lettre du 1er juillet, écrite au temps où Francesca vivait encore. La lettre du 19 août nous apprend qu'une correspondance pleine de vivacité eut lieu dans l'intervalle des deux lettres, et Michel-Ange s'excuse d'avoir quelquefois parlé avec emportement dans ses lettres à son père. « Si j'ai fait cela, dit-il, il faut tenir compte de ceci : Celui qui est loin de la maison a parfois des motifs de se sentir malheureux. » « Je ne veux pas faire de conjectures; mais il m'est venu à l'esprit, dit M. Herman Grimm, que Lucrezia a bien pu être pour quelque chose dans la mésintelligence entre le père et le fils. Jamais dans ses lettres (M. Springer en fait aussi la remarque), Michel-Ange ne nomme la femme; mais bien souvent il indique qu'il y a des gens qui pourraient parler à son père contre lui, et il le met en garde contre ces gens-là. J'ai rapporté au sujet des frères qu'ils ont, comme le père, reçu de l'argent de Michel-Ange. J'espère que le docteur Frey trouvera

dans les archives de Buonarroti quelques papiers qui donneront des renseignements plus précis sur ce point obscur.

Ce qui serait intéressant à connaître, c'est la date exacte de la mort de Francesca, son âge. On voudrait savoir aussi quel fut son tempérament. Quand nous étudions les grands hommes, c'est avec raison que nous désirons connaître quelque chose de précis sur leurs mères. Quant à la nourrice qui a donné son lait à Michel-Ange, je remarque que les Buonarroti avaient une propriété à Settignano, et que Lodovico et Francesca y laissèrent l'enfant, lorsqu'à l'expiration de sa charge à Caprese Lodovico fut revenu à Florence, qui n'est pas éloignée de Settignano.

Quant à la mort de Lodovico, Springer donne deux dates : 1533 et 1534. Gotti donne aussi les mêmes ; il le dit âgé de 90 ans. Passerini donne seulement la date 1534; mais il ajoute que Lodovico vécut jusqu'à 92 ans. Guasti donne l'année 1536 comme date de la mort. Il faut, dit M. Grimm, s'en tenir à cette date : 1536 ou 1537. La date de la naissance du père de Michel-Ange est 1444.

Dans une série d'articles publiés par le *Port-folio*, M. W.-M. Conway étudie l'influence des ordres mendiants sur la résurrection de l'art. Le numéro de septembre du *Port-folio* parle de Giotto considéré comme artiste franciscain. « Ce fut l'ordre des franciscains, dit M. Conway, qui, en grandissant, réveilla l'art de la peinture à fresque d'un long sommeil de plusieurs siècles et le porta au point où nous le trouvons dans l'œuvre de Cimabué, placé dans l'église supérieure d'Assise [1]. Ces fresques de l'artiste sur les sujets de l'Ancien Testament occupent la totalité de la partie supérieure des murs de la nef ; la partie inférieure de ces mêmes murs est couverte par les fresques de Giotto, représentant les sujets tirés de la vie de saint François. On a essayé bien des fois de prouver que Giotto n'était pas l'auteur de cette série de fresques, mais on a manqué de preuves à l'appui de cette opinion : car la main du Maître est évidente dans la plus grande partie de ces peintures, pour celui qui les étudie sans préventions. Giotto, comme chacun le sait, était l'élève de Cimabué, et sans doute il travailla en même temps que lui à Assise. Nous ne savons pas exactement à quelle date Cimabué quitta la ville de saint François, ni pour quelle raison il la quitta, mais selon toute probabilité il fut appelé à Florence, vers le commencement des dix dernières années du XIII<sup>e</sup> siècle. Il dut laisser inachevé son ouvrage dans la nef de l'église supérieure, et Giotto, quoique très jeune, fut choisi, comme celui des élèves de Cimabué qui promettait le plus, pour achever cet ouvrage. Que ces faits soient certains ou non, il est évident que les fresques de Giotto, dans l'église supérieure, furent les premiers de ces ouvrages parvenus jusqu'à nous. On peut dire qu'elles ont fait son apprentissage, et qu'en les faisant il conquit le rang de maître dans le vrai centre de la vie franciscaine. Ce fait, comme on le voit, produisit un effet puissant et décisif sur l'art de Giotto, ce qu'on n'a pas dit assez jusqu'ici.

La vie de ce remarquable artiste (1266 à 1336) coïncide réellement avec la période du plus grand pouvoir de l'ordre des franciscains. Quand Giotto naquit, saint François était mort depuis quarante ans; l'institution qu'il avait fondée s'était répandue de tous côtés et avait acquis un énorme pouvoir, une énorme influence ; elle avait gardé encore beaucoup de l'esprit et de l'énergie de son

1. Voy. à ce sujet l'ouvrage de M. H. Thode, *Franz von Assisi...*, publié par Grote à Berlin. La *Chronique des arts* du 5 décembre 1885 en a donné une courte analyse. (N.D.L.R.)

fondateur. Quand Giotto mourut, le pouvoir des franciscains avait à peine commencé à diminuer; mais ceux-ci perdaient la simplicité de cœur et la fermeté de vues qui les avaient fait grandir, et ils s'étaient abaissés au niveau ordinaire des sociétés religieuses du jour.

Les franciscains demandaient à Cimabué de peindre l'événement le plus réel que cette époque ait produit. C'était un problème nouveau; il dévoua sa vie à la solution de ce problème. Giotto, d'autre part, était né quand la nouveauté de cette idée avait commencé à s'user. Il hérita pour ainsi dire des résultats du travail de Cimabué, et, ce qui était plus important, des conclusions auxquelles de longues années de pensée l'avaient amené. En outre, Giotto sentit bien moins que son maître peser sur lui la tradition; il grandit dans une atmosphère qui le préserva du danger de s'en tenir toujours à cette tradition.

M. W.-M. Conway dit que la place lui manque pour décrire les fresques, une par une; il se contente de quelques remarques sur l'ensemble. Le caractère le plus frappant de ces fresques est la véracité : l'artiste voulait faire vrai. Giunta avait peint, quelques années après la mort de saint François, plusieurs tableaux, pour illustrer certains événements de sa vie. En outre, les deux Giunta et tous les autres avaient peint des portraits du saint, qu'on entourait de petites peintures sur fond d'or, placées dans des compartiments. Giotto avait donc des précurseurs ; il devait observer et suivre la manière dont ils avaient traité les sujets qu'on leur avait confiés. Il voulut donc concevoir et représenter chaque événement comme un fait actuel. Il s'attacha, autant qu'il put, à rendre la vie de saint François visible pour tous ceux qui venaient voir la châsse du saint. Et il mit de côté, comme chose de peu d'importance, tous les restes de tradition qui pouvaient l'empêcher de réaliser son idée. Deux conditions s'imposèrent donc à Giotto dans ce travail : l'une qui vint de l'extérieur, l'autre qui se trouvait en lui-même. La première condition, c'était que les fresques fussent subordonnées à l'architecture du bâtiment dans lequel elles étaient placées. Elles devaient servir de décoration, c'était là leur premier devoir. Elles étaient de plus soumises à certaines exigences qu'on ne peut indiquer ici, quant à la distribution des masses de lumière et de couleur. La seconde condition était la faiblesse même des moyens d'exécution de l'artiste. L'art à cette époque était loin de la perfection ; les lois de la perspective étaient inconnues.

M. Conway montre l'influence du livre de Bonaventura, relatant les grands événements de la vie de saint François, sur Giotto et l'influence de Giotto sur les artistes qu'on nomme les Giottistes : Taddeo Gaddi, Giottino, Giovanni da Milano, Agnolo Gaddi et Spinello Aretino. Cette influence dura jusqu'au moment où la foi première décrut dans l'ordre franciscain. La décadence des Giottistes coïncida avec la décadence de l'ordre de saint François.

A propos du livre publié à Paris par lady Dilke (M[me] Mark Pattison) nous trouvons, dans un article du *Port-folio* (décembre 1885), une curieuse comparaison de Claude Lorrain avec Turner. L'auteur de l'article signale d'abord la difficulté de parler des artistes qui ont peu écrit et sur lesquels on ne sait presque rien de certain.

« La vie de Turner, par exemple, est un des sujets les plus difficiles pour le biographe, parce que les matériaux écrits sont très pauvres, et que la vie active du peintre se borne à quelques voyages et à un certain nombre de tableaux. Le

cas de Claude Lorrain est exactement semblable : nous savons où il est né, où il a vécu, quels voyages il a faits, quelles sont ses peintures, mais nous ne savons rien de l'âme de Claude, excepté ce que son art nous en révèle. Et ce qui nous est révélé, ce ne sont ni des actions, ni des aventures : la seule partie héroïque de l'histoire de ces artistes est le combat avec la pauvreté, combat qu'on retrouve si souvent dans toutes ces existences qu'il fixe l'attention et qu'il forme, en vérité, le seul élément sublime de ces vies d'ailleurs prosaïques. On peut remarquer quels points de ressemblance il y a entre la vie de Turner et celle de Claude Lorrain. Les deux artistes ont été des peintres de paysages ; ils ont tous les deux dû leur succès principalement à la représentation de la lumière et à un certain charme poétique, non à un dessin précis et dur. Tous les deux, Claude et Turner, furent absolument dévoués à leur art ; ce furent de rudes, d'infatigables travailleurs ; tous les deux ont laissé derrière eux une grande quantité d'œuvres ; tous les deux eurent beaucoup de succès pendant leur vie (chacun d'eux fut réputé dans le pays où il vécut le meilleur peintre de paysages) et furent fameux après leur mort. Aucun des deux ne fut marié, et tous les deux vécurent jusqu'à un âge avancé. Claude et Turner furent tous les deux aussi remarquablement ignorants en littérature qu'habiles dans leur art ; leur vie est une preuve irréfutable que l'éducation littéraire n'est pas nécessaire à un peintre de paysages. Aucun de ces deux grands artistes n'avait appris à écrire correctement sa propre langue. Le peu qu'ils connaissaient de l'antiquité ils l'avaient appris par des traductions et par les mêmes livres. M. Cosmo Monkhouse dit de Turner : « Si vous cherchez quels livres enflammèrent son imagination, vous trouverez la Bible et Ovide », le premier qui eut un faible pouvoir sur lui, le second qui eut sur lui un très grand pouvoir, un pouvoir presque exclusif. « Ce qu'il préfère toujours lui-même, à ce qu'il semble, dit lady Dilke de Claude, ce sont les *Métamorphoses* d'Ovide. » Il les lisait dans la traduction d'Anguillara, dont plusieurs éditions parurent à Venise vers la fin du XVI[e] siècle avec l'*annotazione* de Giuseppe Horologgi. M. Monkhouse observe que Turner se sert de l'architecture comme contraste avec les beautés indéfinies des formes naturelles, et pour former des masses dans sa composition. Lady Dilke dit de Claude : « S'il oppose les rochers gigantesques aux bouquets d'arbres gracieusement arrondis et les rigides masses des ruines classiques aux souples courbes des plantes grimpantes, ce n'est que pour mieux faire valoir le mystère des terrains du fond baignés dans la lumière dorée. » Le parallèle peut être poursuivi jusque dans les méthodes de travail des deux artistes. Il est évident que Claude peignait quelquefois d'après nature, mais que généralement il faisait des esquisses et des dessins. Turner travaillait de la même manière. Turner et Claude ont gravé à l'eau-forte. Enfin tous les deux ont eu un homonyme dans leur profession. Claude Gellée a eu un successeur, Charles Claude, aussi Lorrain, qui vécut au XVIII[e] siècle ; l'homonyme de Turner fut le peintre anglais William Turner d'Oxford. »

Ces rapprochements sont curieux sans doute, mais sont-ils bien exacts ? Sur l'ignorance de Claude Lorrain, on est bien forcé de s'en rapporter à ce que disent Sandrart et Baldinucci. Mais, pour Turner, nous trouvons dans la *Peinture anglaise* de M. Ernest Chesneau cette indication qui dément les conclusions de l'auteur de l'article, et détruit son parallèle : « *Très lettré*, l'artiste (Turner) a emprunté fréquemment aux poètes le sujet de ses tableaux. » Et M. Chesneau nous montre Turner lisant Macaulay, Rogers, Thomson, Milton, Virgile, Byron, Pope, Horace

et Shakespeare. Voilà bien des lectures pour un peintre qualifié d'ignorant.

Je dois ajouter que, dans le *Kunstfreund* du 15 septembre 1885, M. Karl Wœrmann publie sur le livre de Mme Mark Pattison une étude dont les conclusions sont très sévères. M. Wœrmann reproche notamment à Mme Pattison d'avoir trop consulté le livre de Dussieux (les *Artistes français à l'étranger*. Paris, 1858) et pas assez Waagen.

Les journaux d'Allemagne nous apprennent que le soixante-dixième anniversaire de la naissance de Menzel a été fêté à Berlin, en grande solennité. Menzel a reçu de l'empereur une lettre de félicitations écrite par le souverain lui-même. Le prince royal a fait une visite d'une demi-heure au grand artiste. L'Académie des beaux-arts lui a fait porter ses félicitations par MM. Antoine de Werner, Thusmann et Brausewetter. Le professeur Becker était à la tête d'une députation du Berliner Künstlerverein. Le maire, M. de Forckenbeck, représentait la ville de Berlin. L'université avait chargé son « Rector Magnificus », le professeur Kleinert, et les professeurs de Treitschke, Curtius et Förster de porter à Menzel le diplôme de « Doctor philosophiæ honoris causa ». Des députations de Breslau, de Düsseldorf on apporté à Menzel des diplômes et des présents, parmi lesquels se trouve un tableau du professeur Hertel. D'innombrables télégrammes sont arrivés de tous les pays de l'Europe.

AMÉDÉE PIGEON.



# BIBLIOGRAPHIE

## I.

### Matteo Civitali, sa vie et son œuvre,

PAR M. CHARLES YRIARTE. — Paris, J. Rothschild. éditeur, 1886, 1 vol. in-4° de 140 pages, illustré de 9 planches et de 100 dessins par M. Paul Laurent. Ouvrage de luxe imprimé à 200 exemplaires numérotés sur papier du Japon.

M. Charles Yriarte poursuit, au grand plaisir et au grand profit des délicats, le cours de ses intéressantes études sur les artistes italiens de la Renaissance. De préférence, il s'arrête aux endroits peu fréquentés, scrute les coins inédits. Hier il faisait revivre cette cour brillante et peu connue des Malatesta, il nous restituait la Rimini du XV[e] siècle; aujourd'hui il met en lumière la charmante figure de Matteo Civitali, le sculpteur lucquois; il nous promet pour demain une monographie de l'épée de César Borgia.

Matteo Civitali est le dernier des quatrocentisti. Ce n'est ni un inventeur, ni un homme de premier rang; c'est un artiste de grand talent, un exécutant exquis, plein de grâce et d'ingéniosité, qui, même après les grands maîtres de la Toscane et de la Lombardie, est digne encore de toute notre attention. M. Charles Yriarte définit fort bien la nature de ses mérites. Voici les principaux traits du portrait qu'il trace de ce maître charmant :

« Quand Matteo Civitali, dit-il, entre en plein dans sa production personnelle (et il n'y entre guère qu'à quarante ans), les grands maîtres de la proto-Renaissance ont déjà imprimé leur caractère au temps et trouvé leurs formules : il faudra le génie de Léonard et l'extraordinaire tempérament de Michel-Ange pour renouveler la face de l'art, faire un pas en avant et exprimer des idées nouvelles dans une nouvelle forme. A l'aurore du XVI[e] siècle et au déclin du XV[e], le sculpteur Matteo est bien l'anneau de la chaîne qui relie les deux époques; quelques années encore et c'en est fait de l'expression des doux sentiments, de la demi-teinte harmonieuse et de cette sobriété des reliefs où la vie est intense, parce qu'elle se révèle par ses accents les plus essentiels... Matteo est le dernier qui reste encore contenu, doucement ému, pieusement recueilli, ennemi du tumulte, des grands

gestes, des contorsions superbes... Il sait refléter dans ses œuvres la tendresse infinie de son cœur et, pour ceux qui n'ont point visité Lucques, il suffit d'arrêter les yeux sur une seule figure tendant les bras vers un calice, au mur du Bargello de Florence, pour qu'ils écrivent son nom parmi ceux des maîtres.



LA MADONE DE LA TOUX, PAR MATTEO CIVITALI.

(Église de la Trinité, à Lucques.)

« Le Civitali est entré dans la carrière vingt ans trop tard ; la postérité le lui a fait sentir ; car, en dehors de sa patrie et de sa réputation locale, elle l'a ignoré pendant des siècles. Vasari avait bien prononcé son nom, mais il attribuait une de ses grandes œuvres à Pagno di Lapo Portigiani ; ce n'est qu'au commencement de ce siècle que les écrivains locaux ont revendiqué son œuvre et recherché les preuves de son existence à l'appui des monuments. Peu à peu l'intérêt s'est éveillé ;

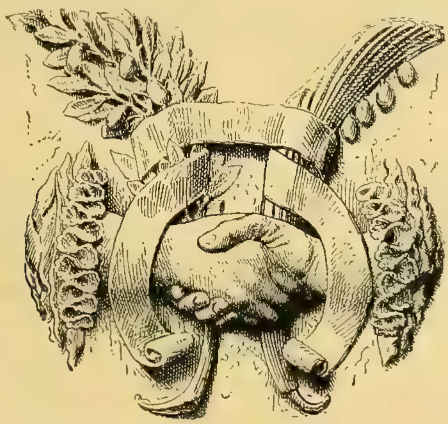
de Gênes à Pise on a secoué la poussière des archives pour rendre au sculpteur lucquois son état civil... John Addington Symonds, dans son beau livre sur la Renaissance en Italie, caractérise en quelques lignes le génie de Matteo : « Il excelle à représenter par la sculpture les facultés de l'esprit, et, dans toutes ses œuvres, il a su exprimer le sentiment de la prière avec une telle profondeur et une telle intensité qu'on sent que l'âme de l'artiste éprouvait le besoin de se fondre en adoration et d'imprimer au marbre cette sorte d'extase dans laquelle il était plongé. » C'est ce sentiment de ferveur qui nous touche en Matteo, ajoute M. Yriarte ; c'est bien l'accent particulier du Maître, ce qui fait son originalité et son génie. »

Au point de vue de la technique de l'art, Matteo doit être tenu pour un des exécutants les plus habiles et les plus fins, un des ornemanistes les plus ingénieux et les plus exquis qu'ait produits la Renaissance. Le *Volto-Santo* de la cathédrale de Lucques est un véritable chef-d'œuvre d'architecture et d'ornementation. L'*Autel de Saint-Régulus* et le bas-relief de l'*Annonciation* du Musée de Lucques sont également fort remarquables, comme disposition architectonique.

Matteo Civitali, né en 1436, mourut en 1501 ; sa vie s'est passée entre Florence, Lucques, Pise, Gênes, Sarzana et Carrare. Il a connu tous les grands maîtres de cette grande époque. Ses plus belles œuvres, nous dirons même presque toutes ses œuvres sont à Lucques. En outre de celles que je viens de citer, qui sont les plus importantes, il y a encore : le *Tombeau de Pietro Noceto*, à la cathédrale ; la *Statue de la Vierge*, à la façade de San-Michele ; une *Fontaine*, à San-Frediano ; un *Christ* (*Pietà*), à l'église de Lammari ; le *Pulpito* et les deux *Bénitiers* de la cathédrale ; enfin l'admirable *Madone de la Toux* (1480) qui se trouve aujourd'hui dans la nef de l'église de la Trinité.

Ce volume nous fournit sur la vie et les œuvres de Matteo les plus amples et les plus intéressants détails. C'est un tableau du mouvement des arts à Lucques à la fin du xv^e^ siècle. Tous ceux qui ont visité cette charmante ville, illuminée par le pur génie de Matteo, voudront lire les pages où M. Charles Yriarte la fait si bien revivre. Nous avons à peine besoin d'ajouter que l'exécution du livre est irréprochable, qu'elle fait honneur à l'auteur et à l'éditeur, et que les dessins et gravures confiés à la main habile et scrupuleuse de M. Paul Laurent donnent une idée très juste et très délicate des originaux.

L. G.





# II.

**La Tapisserie**, son histoire depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, par M. Jules Guiffrey. Tours, Alfred Mame et fils, 1886. 1 vol. in-8° illustré de nombreuses reproductions.

Il n'y a pas longtemps encore, les anciennes tapisseries étaient dans le plus complet discrédit. Elles étaient perdues au fond des greniers ; personne ne prenait souci d'en assurer la conservation ; personne ne songeait à en découvrir les auteurs, à en établir l'âge ou l'origine. La tapisserie n'a commencé à devenir l'objet de quelque intérêt de la part des amateurs qu'à dater de la publication, en 1839, du grand ouvrage de M. Achille Jubinal, les *Anciennes tapisseries historiées de la France.* C'était alors une véritable nouveauté. Depuis, que de recherches entreprises ! quel actif dépouillement de nos archives ! que de travaux spéciaux ! que de monographies ! Pierre à pierre, les matériaux se sont amassés ; l'édifice pour s'élever n'attendait plus que la main de quelque architecte habile. M. Müntz nous avait déjà donné son excellent petit volume de la *Bibliothèque de l'enseignement des arts.* Aujourd'hui M. Jules Guiffrey nous apporte, en un superbe et solide in-8°, l'étude historique et complète de ce bel art. Le moment est bien choisi ; l'engouement pour les tapisseries est porté à son comble. Il n'est si modeste intérieur qui n'ait son petit bout de tapisserie ; lambrequins de cheminée, fauteuils des Gobelins ou de Beauvais, vieilles verdures en portières, tel est le rêve caressé, poursuivi par tout bourgeois qui veut faire figure.

Et de fait, comme le dit très justement M. Guiffrey, « parmi toutes les manifestations de l'art décoratif, il n'en est pas, à coup sûr, de plus éclatante et de plus magnifique que la tapisserie. La tapisserie a sa place marquée dans les galeries et les appartements des palais princiers, comme dans le déploiement des grandes solennités religieuses ou triomphales. La civilisation, parvenue à son plus haut degré de développement, en a fait un des éléments essentiels de toutes les fêtes, de toutes les cérémonies ».

L'auteur de cette nouvelle et décisive *Histoire de la tapisserie* « s'est proposé de réunir sous une forme concise le résultat des recherches multiples poursuivies à la fois sur tous les points, résultats consignés en des centaines de volumes ou

d'articles ». Il a apporté à l'accomplissement de cette tâche toute sa conscience, tout son goût, toute l'autorité de son érudition. L'ouvrage qu'il nous présente est à tous égards un livre de valeur, propre à figurer sur la table de l'homme du monde, aussi bien que digne de prendre place dans la bibliothèque de l'homme d'étude. M. Guiffrey y a imprimé la marque de ses préférences personnelles, et nous ne saurions nous en plaindre. Il s'en explique fort nettement, d'ailleurs, dans sa préface.



LE ROI CHARLES VIII, TAPISSERIE FRANÇAISE DU XVI^e SIÈCLE.

(Collection de M. A. de Schickler.)

« Après toutes les publications, dit-il, dont la tapisserie a été l'objet depuis un certain nombre d'années, il nous a semblé qu'il restait quelque chose à dire. Si la supériorité des tapissiers français depuis la création des Gobelins est un fait unanimement reconnu, le rôle des artisans de notre pays aux époques plus reculées n'avait pas été présenté jusqu'ici sous son véritable jour. On n'avait pas assez remarqué que l'Artois et la Flandre, du moins jusqu'à la Renaissance, faisaient partie intégrante de la patrie française, et que nous avions le droit de réclamer comme nôtres les triomphes et les gloires de ces deux provinces.

« Seule, la France a possédé depuis six siècles une suite non interrompue de tapissiers habiles, qui ont maintenu, à travers les vicissitudes politiques et économiques, la réputation et la supériorité de ses manufactures. Aussi la tapisserie doit-elle être considérée dans notre pays comme un art véritablement national. »

M. Guiffrey a donc donné une place importante aux origines de la tapisserie en France, surtout à l'épanouissement de la production franco-flamande au XIV$^{e}$ et au XV$^{e}$ siècle, et selon lui la France a été le berceau de l'art du tapissier. Il nous fournit des renseignements précieux et relativement abondants sur les tapisseries françaises sous Charles V. Le règne de ce grand roi marque bien l'un des plus beaux moments de l'histoire de la tapisserie en France. Nous en pouvons juger par des monuments du plus magnifique caractère. Une bonne fortune inappréciable nous a conservé le nom du principal tapissier de cette époque, Nicolas Bataille, en même temps que l'une de ses œuvres authentiques. C'est, en effet, Nicolas Bataille qui est l'auteur de la célèbre suite de l'*Apocalypse* exposée dans la cathédrale d'Angers. Il n'est pas d'œuvre de tapisserie plus considérable, plus rare et plus précieuse. C'est M. Guiffrey lui-même qui en a découvert l'auteur, en même temps que la date et les principales circonstances de l'exécution. Elle fut commencée en 1378, pour le duc d'Anjou, d'après des dessins ou patrons fournis par Jean de Bruges, le peintre ordinaire de Charles V [1]. A l'origine, la suite complète se composait de six pièces; une septième fut ajoutée vers la fin du XV$^{e}$ siècle par la fille de Louis XI. Chaque panneau, d'une longueur approximative de vingt-quatre mètres sur cinq mètres de hauteur, comprenait quinze sujets et mesurait, par conséquent, cent vingt mètres carrés. L'ensemble de ces six pièces de tenture, dans son état primitif, atteignait à la superficie colossale de sept cent vingt mètres. Les figures sont cernées par un contour noir très marqué, comme dans les vitraux contemporains, et se détachent sur un fond uni, rouge ou bleu, d'une vivacité singulière. Le style des figures, la noblesse, la simplicité des compositions, l'intensité du coloris, tout dans cette œuvre est réellement admirable. C'est assurément, avec la tapisserie ou broderie de Bayeux, qui mesure soixante-dix mètres de long, et la série des tapisseries de Boussac, possédée par le Musée de Cluny, un des plus merveilleux trésors d'art de la France.

Nicolas Bataille produisit encore beaucoup d'autres œuvres, dont les titres seuls nous sont parvenus, et qu'il exécuta pour le duc d'Anjou, le duc d'Orléans et Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. Il mourut vers 1400.

M. Guiffrey nous conduit ensuite à travers le XV$^{e}$ siècle, qui, on ne saurait plus le contester, est l'âge d'or de la tapisserie. Ce développement inouï d'un art qui est bien nôtre, et qui ne doit rien aux influences de l'Italie, fournit une preuve de plus de l'étonnant degré de culture auquel était parvenue à cette époque toute la région comprise entre la Loire et l'Escaut. Paris, Arras, Bruges, au XV$^{e}$ siècle, puis Bruxelles, au XVI$^{e}$, sont les foyers les plus actifs de production. M. Guiffrey nous donne sur ces différents centres les renseignements les plus curieux et les mieux informés. Il nous décrit notamment les trésors de tapisserie que possédaient les ducs de Bourgogne. C'est de là que sortent les suites précieuses conservées aux Musées de Berne et de Nancy et à la cathédrale de Reims.

1. C'est le même Jean de Bruges qui a peint et signé le fameux *Portrait de Charles V* conservé à la Bibliothèque Meerman, à La Haye.

Au point de vue de la finesse exquise du travail, de l'élégance et de la beauté du dessin, de l'éclat du coloris et de la conservation, on cite en première ligne les panneaux conservés dans le trésor de la cathédrale de Sens. L'un d'eux, l'*Adoration des mages*, est digne d'avoir été peint par Memling; c'est un tableau, d'or et de soie, de la plus merveilleuse délicatesse. On cite encore, parmi les plus extraordinaires tentures qui nous soient parvenues, celle de la collection Davillier, aujourd'hui au Louvre; on l'a surnommée la reine des tapisseries.

La décadence de ce bel art commence avec les premières années du XVI[e] siècle. Il ne retrouve une partie de sa splendeur primitive qu'à la fin du XVII[e] siècle et au XVIII[e], avec nos ateliers des Gobelins, de Beauvais et d'Aubusson, dont la renommée est restée universelle.

Le livre de M. Guiffrey est de ceux qui prêteraient à une étude approfondie, et c'est à regret que nous le quittons. Il mériterait plus qu'un simple compte rendu de fin d'année.

Ai-je besoin d'ajouter que l'illustration est des plus intéressantes, qu'elle est un commentaire scrupuleux du texte? On sait le soin que la maison Mame apporte à tous les ouvrages qu'elle édite et dont celui-ci restera un des plus excellents.

L. G.

III.



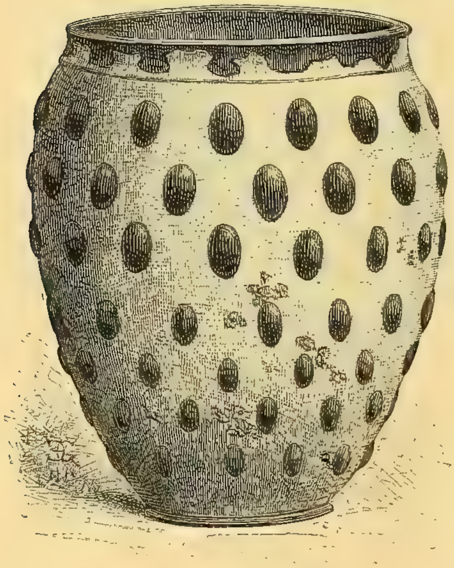
**Histoire de la verrerie et de l'émaillerie**, par M. Édouard Garnier, ancien attaché à la Conservation du Musée de Sèvres. Tours, Alfred Mame et fils, éditeurs. 1 vol. gr. in-8°, orné de gravures d'après les dessins de l'auteur.

C'est toujours plaisir d'entendre un homme parler des choses qu'il connaît bien. Le nouveau livre de M. Édouard Garnier, comme son *Histoire de la céramique*, est destiné non aux spécialistes mais au grand public, si nombreux aujourd'hui, des amateurs, des curieux ou même simplement de tous les honnêtes gens qui désirent avoir une teinture exacte des choses. L'auteur évite l'étalage d'érudition et fuit l'appareil des énumérations techniques. Mais il est si pénétré de son sujet; il a si bien vu, dans toutes les collections d'Europe, les objets dont il parle et qu'il a dessinés attentivement et spirituellement, que les documents historiques et les recettes professionnelles se mêlent naturellement à son récit clair et rapide pour en attester la solidité, comme dans le hasard d'une conversation savante.

C'est un livre simple, scrupuleux, loyal, où l'on sent partout, sous la modestie de la forme, l'étendue du savoir acquis et le constant désir de savoir davantage.



FLACON ÉGYPTIEN (BRITISH-MUSEUM).



VASE ANTIQUE A BOSSAGES (BRITISH-MUSEUM).

L'*Histoire de la verrerie* raconte les péripéties de cet art fragile et séduisant depuis sa lointaine apparition dans les hypogées d'Égypte jusqu'à son expansion contemporaine dans les magasins de la rue Paradis-Poissonnière. Il nous fait admirer comment le verre, cette composition miraculeuse, qui, par son éclat, par sa légèreté, par sa transparence, l'emporte sur les productions les plus précieuses de la nature, inventée de très bonne heure avec ses caractères essentiels, subit dans sa forme et dans son décor, suivant le caractère des peuples qui s'en servent, d'incessantes et admirables métamorphoses. Après avoir traversé l'Égypte, l'Assyrie, la Phénicie, la Judée, la Grèce, où l'on ne trouve malheureusement guère que des souvenirs, il nous mène dans l'Italie antique, et nous montre quelques délicieux spécimens de l'industrie active des Romains, toute pénétrée encore de la grâce hellénique. Puis, la tradition est suivie dans l'Orient chrétien et musulman du moyen âge. Les stations les plus longues et les plus intéressantes sont naturellement, pendant la Renaissance, à Venise, et, durant les temps modernes, en France. Rien de plus étrange, de plus curieux, surtout de plus dramatique, que le spectacle des divers États se disputant, à coups de privilèges et de prohibitions, la possession des ouvriers au courant de la fabrication du verre. A Venise, on inscrit un article terrible dans les statuts de l'Inquisition d'État : « Si quelque ouvrier ou artiste transporte son art en pays étranger, et s'il n'obéit pas à l'ordre de revenir, on mettra en prison les personnes qui lui tiennent

de plus près, et si, malgré l'emprisonnement de ses parents, il s'obstine à vouloir demeurer en pays étranger, *on chargera quelque émissaire de le tuer*, et, après sa mort, ses parents seront mis en liberté. » Malgré cette loi cruelle qui fut plusieurs fois appliquée, il s'échappa de Murano assez d'ouvriers pour transplanter assez vite en Allemagne, et surtout dans les Flandres, leur ingénieuse industrie. En France, conformément à une tradition ancienne, des lettres royales de Charles VI en 1399 déclaraient que les verriers doivent être tenus et réputés pour nobles personnes *à cause de la noblesse dudit métier* et, jusqu'à la Révolution, à la Manufacture royale de Sèvres comme dans les manufactures particulières, tous les verriers portent le titre de gentilshommes. Le chapitre sur les gentilshommes verriers, rempli de faits et de citations piquantes, est un des plus intéressants du volume.



VERRE ÉMAILLÉ ET FROTTÉ D'OR (XV[e] SIÈCLE).

(Collection de M. Spitzer.)

Pour l'*Histoire de l'émaillerie*, qui suit le même ordre chronologique, l'intérêt était plus facile à éveiller. L'émaillerie a des rapports si intimes avec l'orfèvrerie, avec l'architecture, avec la sculpture, avec la peinture, dans tous les pays où on la pratique, que la variété de ses produits prête autant à la description qu'à la représentation. Comme dans l'*Histoire de la verrerie*, le récit de M. Garnier, rapide et substantiel, donne avec exactitude la série des faits généraux et indique, avec goût, les objets spéciaux qui peuvent servir de types et de points de repère. Il va sans dire que notre pays tient là la plus grande place et que les chapitres les plus importants sont consacrés à la glorification de notre grande École limousine. Le tableau triomphant du passé est suivi d'un tableau consolant du présent; nous trouvons avec plaisir, cités, comme ils le méritent, à la suite des noms lumineux des Pénicaud, des Limosin, des Raymond, des Courtoys, les noms de leurs successeurs vivants, des artistes, qui ont rendu à la France une de ses plus nobles industries : MM. April, Alfred Meyer, Claudius Popelin, F. de Courcy, Lepec, Tard, Falize, Thesmar, James Tissot, etc.




CLÉMENT VII, ÉMAIL DE JEAN II PÉNICAUD.

(Musée du Louvre.)

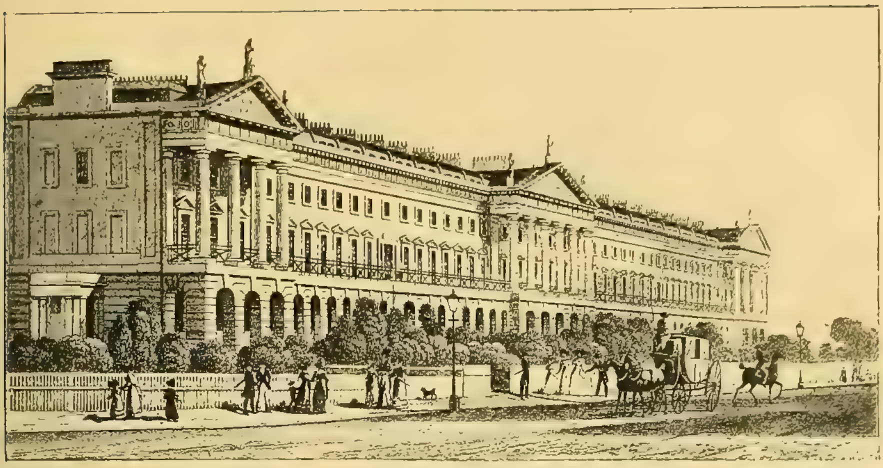
M. Garnier est dessinateur en même temps qu'érudit. C'est lui qui a représenté les objets qu'il cite, comme c'est lui qui les a choisis. Les dessins, exacts et expressifs, ont été, en outre, gravés avec un soin de famille, par M. Trichon, son beau-père. Ces circonstances heureuses donnent à l'ouvrage un caractère d'unité qui manque trop souvent, aujourd'hui, aux meilleures publications illustrées et qui n'est pas le moindre intérêt de l'*Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, ainsi qu'on en peut juger par les clichés que nous donnons ici. Quant au typographe, il s'est montré digne de l'écrivain dessinateur et de son graveur ; il est rarement sorti de chez M. Mame, qui fournit pourtant de si beaux livres aux tables de salon et aux bibliothèques de famille, un ouvrage mieux imprimé et de plus agréable aspect.

G. L.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS



# L'ARCHITECTURE MODERNE

## EN ANGLETERRE

(PREMIER ARTICLE.)



On ne saurait juger l'architecture moderne en Angleterre seulement d'après ce qu'elle était au commencement de ce siècle, ou même d'après les productions plus récentes de sa Renaissance gothique. L'architecture anglaise subit aujourd'hui une phase sérieuse de transformation. Les industries d'art — qui reflètent fidèlement les différents états de l'architecture dans un pays — sont depuis un certain nombre d'années, on le sait, en grand progrès de l'autre côté du détroit. De même l'architecture anglaise, sans abandonner les principes de construction raisonnée et sincère de ses édifices gothiques modernes, semble chercher des formes d'art plus souples, plus familières en quelque sorte, par suite plus en harmonie avec les goûts et les mœurs du temps présent.

Aussi, pour bien comprendre les évolutions successives de cette architecture depuis la fin du dernier siècle, il n'est pas inutile de rappeler ici rapidement ses différentes périodes dans le passé.

I.

On sait que la période dite gothique a duré beaucoup plus longtemps en Angleterre que dans les pays du continent. Succédant — après un certain temps d'art indéterminé — au style normand introduit vers 1060 par Édouard le Confesseur à Westminster Abbey, l'architecture gothique, baptisée des noms suivants [1] : Transition, de 1154 à 1189 — Early English, de 1189 à 1297 — Decorated English, de 1297 à 1382 — Perpendicular English, de 1382 à 1550 — l'architecture gothique trouve sa dernière expression dans le style Tudor (ou *Florid English*), avec lequel apparait l'arc surbaissé à quatre centres qui bientôt va détrôner l'ogive.

L'envahissement de la forme par la décoration caractérise les styles Perpendiculaire et Tudor. Cependant on leur doit encore des chefs-d'œuvre, tels que la chapelle de Henri VII à Westminster, celle du « King's College » à Cambridge et le développement de ces belles voûtes en éventails, dites « Fan Vaults », dont l'élément premier se trouve dans les cloîtres de Gloucester. Le Gothique anglais, alors dévoyé de ses principes naturels, allait succomber à son tour, comme l'art du moyen âge en France et en Allemagne, épuisé de sève inventive, incapable de se renouveler plus longtemps.

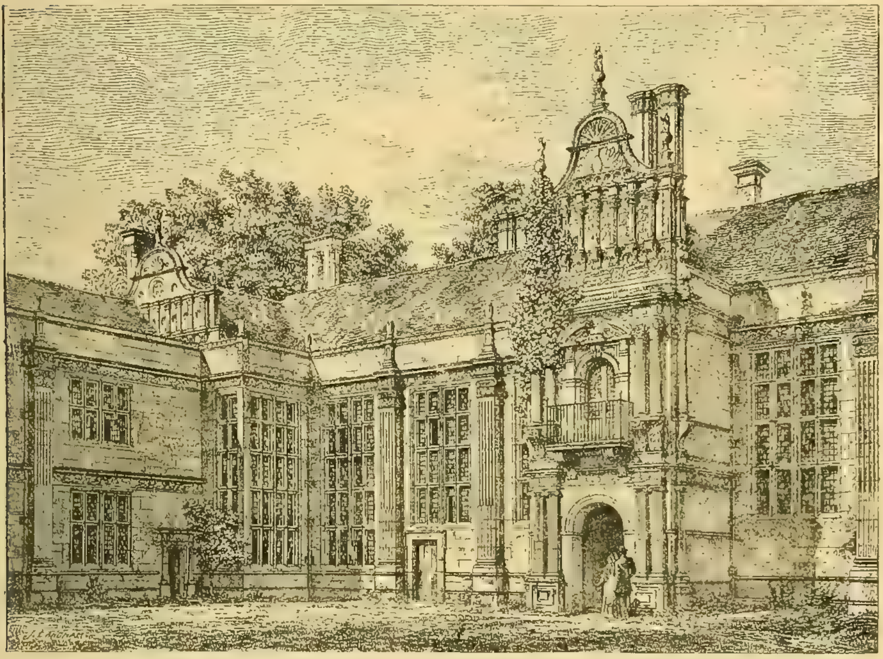
Le style Tudor (1490-1558) désigne plus particulièrement l'architecture civile de l'époque, car les monuments religieux devaient longtemps encore conserver le caractère traditionnel et hiératique du moyen âge. Il se continue jusqu'au règne d'Élizabeth. A ce moment le style dit Élizabethan se pare des formes nouvelles empruntées à la Renaissance classique.

En effet, bien que dès 1519 Henri VIII eût fait venir le sculpteur florentin P. Torregiano, pour lui confier le tombeau de Henri VII à Westminster, et malgré quelques autres travaux exécutés par des étrangers, c'est à partir de la seconde moitié du XVI^e^ siècle seulement que l'on peut réellement dater le commencement de la Renaissance anglaise. A ce moment les éléments classiques apparaissent dans les compositions architecturales. Rapportés d'Italie par John Shute, architecte de la reine Élizabeth, et importés des pays plus voisins, depuis longtemps déjà dominés par les souvenirs de l'antiquité,

1. D'après la nomenclature de Thomas Richman.

ils sont alors en faveur surtout à la cour et dans les palais de l'aristocratie.

Mais ces éléments ne sont encore appliqués que comme détails à des ensembles qui conservent les dispositions des époques antérieures. Ce n'est qu'une superposition, un décor nouveau qui pare une structure ancienne ainsi que dans l'église Saint-Eustache, à Paris,



OLD HALL, KIRBY NORTHAMPTONSHIRE.

(Style Elizabethan, 1570.)

où ces éléments classiques sont employés en dehors des règles et de leurs proportions consacrées et sans souci de la logique des formes.

L'intérieur du Great Hall de Charterhouse, à Londres, passe pour un parfait modèle du style Élizabethan, qui se poursuit jusqu'à la fin du XVI^e siècle.

A ce moment, c'est-à-dire à partir de l'avènement de Jacques I^er (1605), le classique italien s'affirme davantage par l'introduction des ordres réguliers dans les édifices et va bientôt triompher des dernières influences du moyen âge agonisant.

L'architecture alors appelée Jacobœan et quelquefois aussi Écossaise, en honneur sans doute de l'Écosse réunie à l'Angleterre par

Jacques Ier, n'est en somme que le développement du style Élizabethan. L'« Heriot's hospital », à Edimbourg, érigé sur les dessins d'Inigo Jones par John Mylne (4e architecte de cette famille qui a rempli l'Écosse de ses travaux), peut être considéré comme un type de la Renaissance dans ces pays éloignés.

D'ailleurs les châteaux de Longleat (Wiltshire), de Knowle (Kent), de Kirby Hall et Burleigh (Northampton) et d'Audley End par John Thorpe; — ceux de Wollaton (Nottingham) et Bolsover Castle (Derbyshire) par Smithson; — puis ceux de Penshurst (Kent), de Brereton Hall (Cheshire), de Hardwick Hall (Derbyshire), de Hatfield (Hertfordshire); — les travaux d'Inigo Jones à Aston Hall (Warwickshire), à Chiswick (près de Londres), Amesbury et Wilton (Wiltshire) où il éleva des résidences importantes; — et surtout Holland House, construite en 1624 à l'ouest de Londres, par le même John Thorpe cité plus haut[1] l'un des architectes les plus célèbres du temps, tous ces ouvrages caractérisent les styles Élizabethan et Jacobœan et marquent leurs développements successifs et leurs transformations.

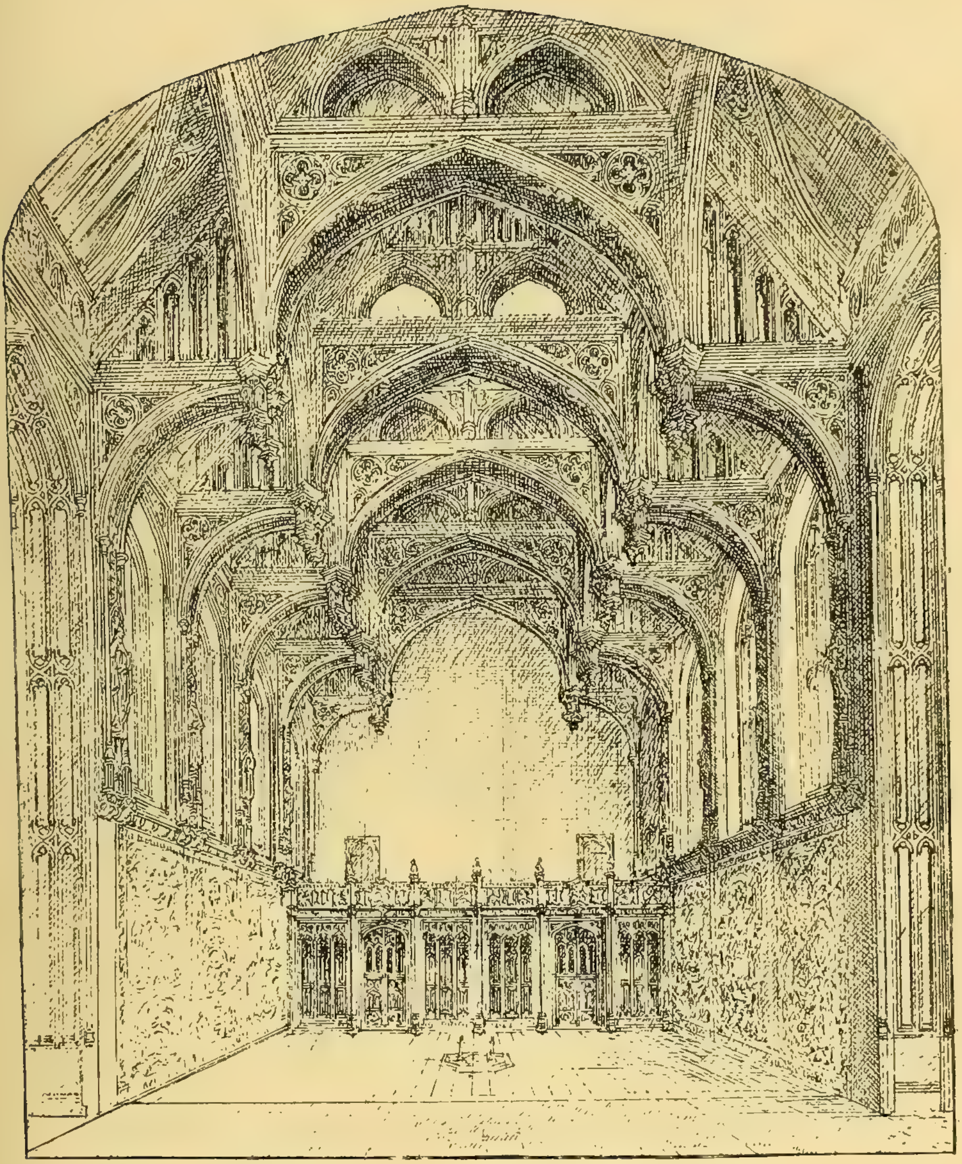
Mais il convient aussi de rechercher la Renaissance anglaise, depuis ses origines jusqu'à son entier développement sous Jacques Ier, dans les célèbres collèges d'Oxford et de Cambridge où l'une des portes du « Cajus College » — *Gate of Honour* — par Théodore Hove ou Havenius de Clèves, passe pour un des plus anciens essais d'implantation des formes classiques en Angleterre.

Toutefois, cette grande rénovation de formes ne se fit pas sans une sorte de résistance de la part des partisans des vieilles traditions. Ainsi nous voyons Inigo Jones[2] lui-même, appelé depuis le Vitruve anglais, et qui allait être le plus ferme champion de l'art nouveau, nous le voyons, malgré un premier voyage en Italie, rester gothique en construisant le côté nord sur le jardin du « Saint-John's College » à Oxford. Il est vrai qu'il travaillait pour l'archevêque Land, peu soucieux des idées nouvelles auxquelles l'Angleterre devait la Réforme religieuse, et qui, durant son épiscopat, contribua de ses deniers à la construction de plusieurs églises suivant les modes anciens.

Ce n'est qu'à la suite d'un second voyage en Italie, ce n'est qu'après avoir étudié Palladio à Vicence, qu'Inigo Jones fut désormais acquis

1. Les architectes anglais ne sont pas d'accord sur quelques-unes de ces attributions. Aussi ne pouvons-nous nommer les auteurs de ces premiers essais de la Renaissance anglaise que sous réserve de discussions et de documents ultérieurs.

2. Né en 1572, mort en 1652.



GREAT HALL.

(Composition de feu A. Webby Pugin.)

au classique moderne et qu'il continua en style italien les faces nord-est et sud du Saint-John's Collège.

On le vit alors commencer en 1619, pour Jacques I[er], les travaux, bientôt interrompus par les guerres civiles, de cette somptueuse résidence de White Hall, dont la salle des banquets (banqueting-house), aujourd'hui transformée en chapelle royale, est la seule partie achevée. Cette construction, d'aspect noble et puissant, inspirée par les plus beaux édifices vénitiens du Sansovino, est le meilleur titre de gloire d'Inigo Jones et influença d'une façon irrésistible l'architecture anglaise à cette époque.

La Renaissance classique était désormais consommée en Angleterre. Aussi lorsque, en 1633, Inigo Jones fut chargé de restaurer le vieux Saint-Paul incendié en 1561 [1] et tombant en ruines, il n'hésita pas à dissimuler les débris de l'ancienne cathédrale sous les formes les plus classiques et à lui donner pour entrée un portique corinthien certes peu justifié malgré sa magnificence. Mais cette restauration par superposition ne devait pas être de longue durée; elle menaçait déjà ruine quand le grand feu de Londres, en 1666, vint anéantir définitivement les restes de l'antique édifice avec les transformations d'Inigo Jones.

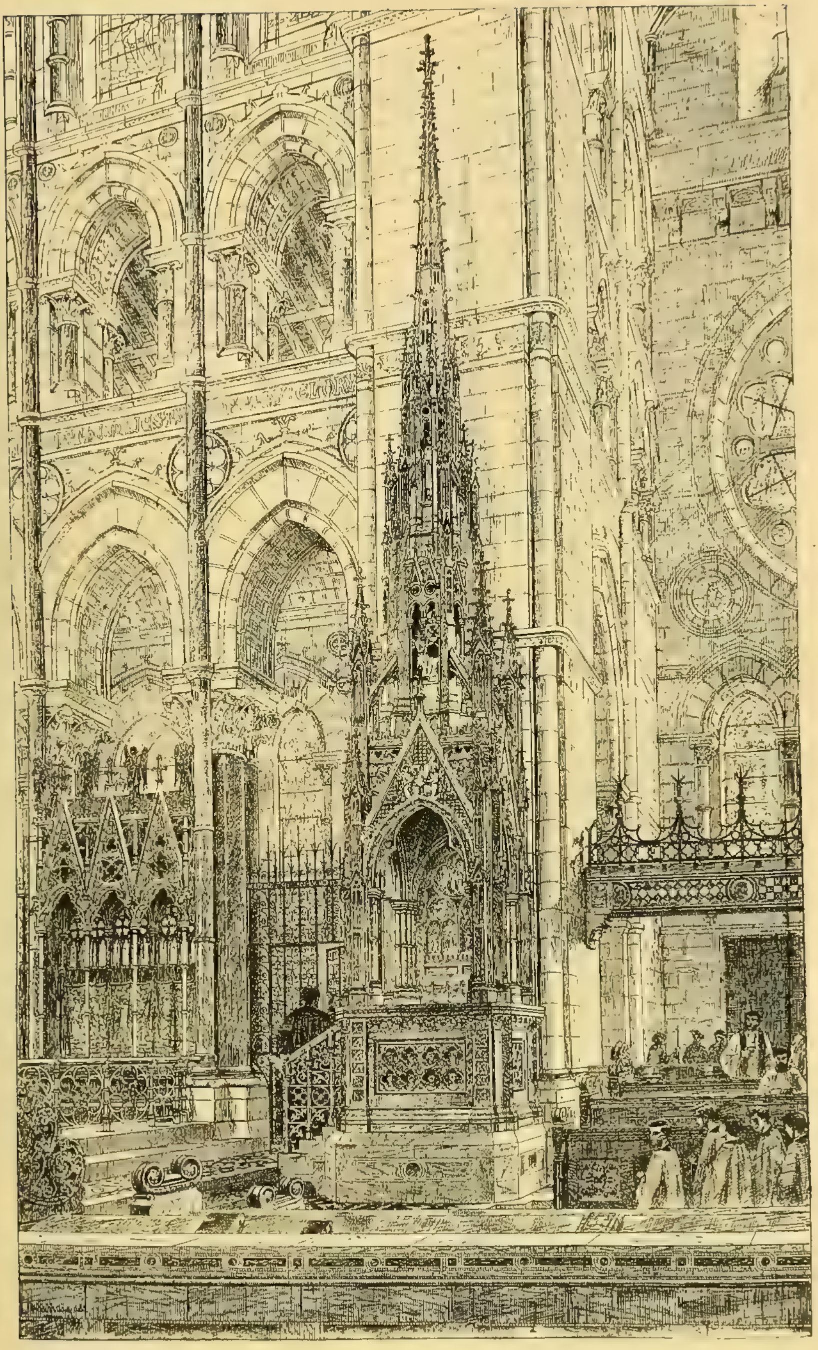
De ce grand incendie — qui consuma 87 églises et plus de 12,000 maisons — date une nouvelle phase de l'architecture en Angleterre. La reconstruction de la plus grande partie de la ville, vers l'est, allait mettre en lumière le génie de sir Christopher Wren.

## II.

Le rôle de Christopher Wren fut tellement prépondérant à cette époque, qu'il est intéressant d'expliquer par quel concours de circonstances cet architecte devint presque tout d'un coup l'arbitre de l'art en Angleterre.

Il était né en 1632. A cette époque, la Renaissance anglaise, qui ne datait que de la seconde moitié du siècle précédent, était encore dans son plein développement, tandis qu'à Rome la décadence s'affirmait dans les œuvres du Bernin.

1. Cet incendie, qui s'alluma dans les combles de l'édifice, détruisit en quatre heures tout ce qui était combustible, y compris une flèche en bois et plomb haute de 162 mètres. De telle sorte que le corps même du monument, écrasé sous les décombres et ruiné, fut abandonné en cet état pendant soixante-douze ans.



TRÔNE ÉPISCOPAL. — CATHÉDRALE DE CORK, IRLANDE.

(Feu W. Burges, architecte.)

Le père de Christopher Wren, pasteur dans un pays du Wiltshire, devint plus tard doyen de Windsor. C'était un homme des plus distingués comme savant et lettré. Il avait en outre quelques connaissances en architecture, car alors les principes de cet art en faveur étaient fort répandus chez tous les gens de bonne éducation, qui ne dédaignaient pas d'étudier Vitruve, les traités de Vignole et de Palladio, et les livres de Philibert de l'Orme sur l'architecture, traduits en anglais.

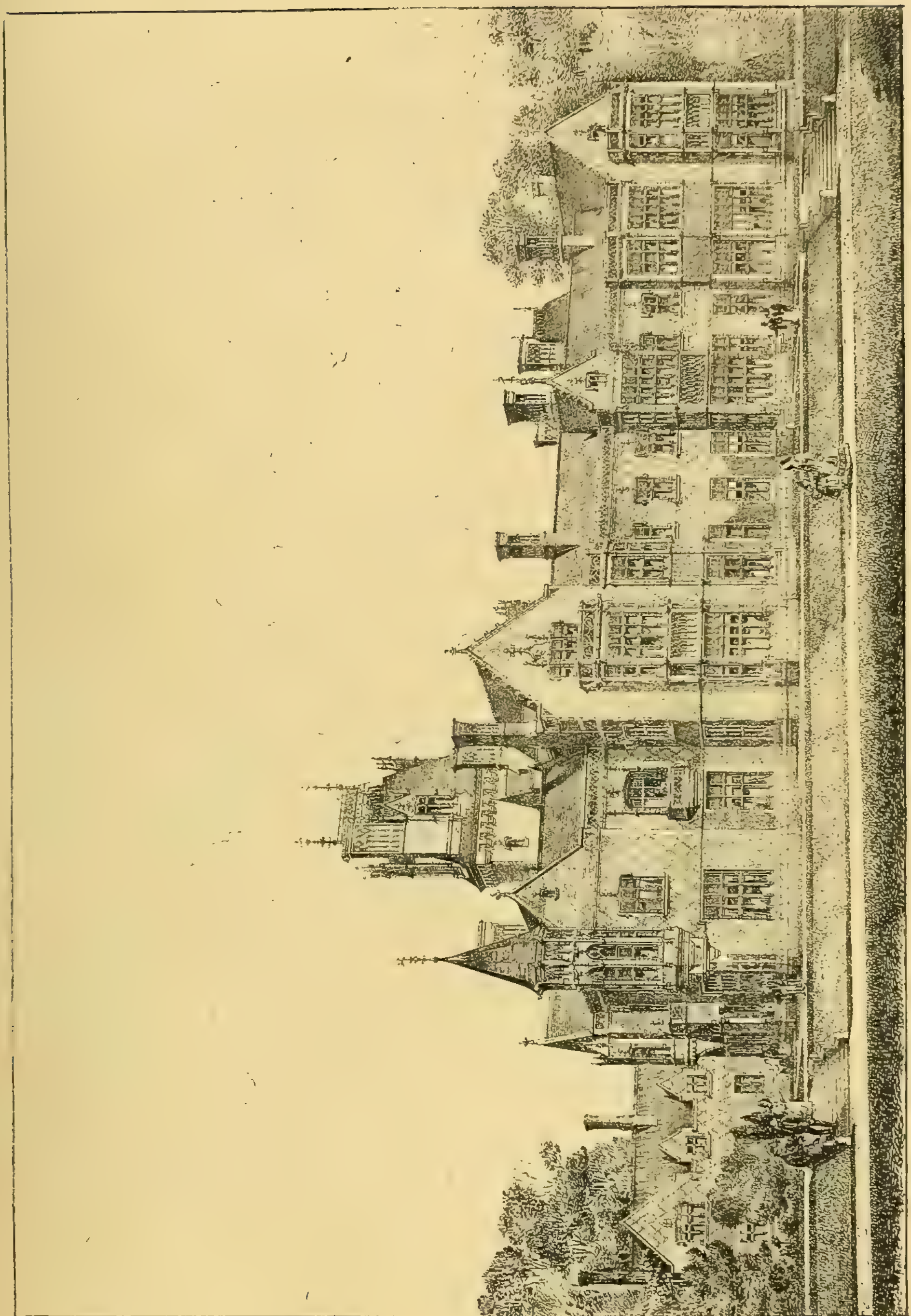
Le jeune Wren montra de bonne heure qu'il était d'une intelligence apte à tout embrasser et à tout comprendre. A treize ans il inventait un appareil astronomique et, quelques années plus tard, il perfectionnait le baromètre. Après avoir complété ses études à Oxford, il était, à vingt-cinq ans, nommé professeur d'astronomie au Gresham College. Passionné pour les mathématiques, il étudiait en même temps Vitruve avec l'énergie qu'il apportait en toutes choses, malgré un tempérament délicat; si bien qu'il acquit bientôt à Oxford une réputation spéciale pour ses connaissances théoriques en architecture. Inigo Jones était mort ne laissant derrière lui personne capable de le remplacer. En 1652, Wren, servi par sa jeune renommée, fut adjoint au surveillant général des travaux de la couronne et chargé de continuer les réparations entreprises par Inigo Jones, pour relever les ruines du vieux Saint-Paul incendié.

En 1664, Wren chargé de la construction du théâtre Scheldonïan à Oxford témoigna de ses remarquables facultés de constructeur en couvrant, par une savante charpente en bois, la vaste salle de ce théâtre.

Mais, comprenant l'insuffisance de ses études artistiques, il résolut de visiter la France et passa un temps considérable à Paris, étudiant ses principaux monuments et particulièrement le Louvre. C'est qu'à ce moment, toute l'attention publique était captivée par l'arrivée du cavalier Bernin, mandé de Rome par Louis XIV qui voulait lui confier la construction de la grande façade à l'est de la cour du palais.

Précédé d'une immense réputation, comblé d'honneurs à Paris, le fameux architecte italien devait en imposer à l'imagination de Wren. Celui-ci s'empressa auprès du Bernin, pour connaître les projets conçus par lui pour cette grande façade qui cependant, après toutes les vicissitudes que l'on sait, devait être élevée par Claude Perrault.

Malgré l'exagération d'une composition ampoulée et la fausse grandeur des détails, il semble que les projets du Bernin firent



WYFOLD COURT — OXFORDSHIRE.

(Feu G. Somers Clarke, architecte.)

grande impression sur l'esprit de Wren, si l'on en juge par ce qu'il écrivait à un ami :

« Pour le dessin du Bernin, je donnerais ma peau, mais le vieil Italien ne m'en a permis que la vue!... Je n'ai eu que le temps de le mettre dans ma tête et dans ma mémoire, mais je pourrai par la parole et le crayon, vous en donner une idée suffisante. »

Dans une autre lettre il dit : « Pour ne pas perdre mes impressions sur les monuments que j'ai étudiés, je rapporterai toute la France sur le papier. »

Il se proposait de visiter l'Italie, mais il en fut empêché et retourna en Angleterre au commencement de l'année 1666.

C'est donc en France que Wren vint chercher les inspirations qu'il allait bientôt mettre à profit dans ses vastes travaux. Mais il faut le reconnaître, ce ne sont pas les œuvres de notre Renaissance, ce n'est pas le Louvre de Pierre Lescot et de Lemercier, les Tuileries de Philibert de l'Orme qui l'ont influencé, mais bien l'architecture en faveur à cette époque et qui se ressentait déjà de la décadence italienne. Architecture d'apparat, grandiose assurément, mais sacrifiant l'art à l'effet et dont certains types ont été importés d'Italie en France par les jésuites. A considérer les œuvres de Wren, il est peu douteux, par exemple, que l'église Saint-Paul-Saint-Louis, récemment construite rue Saint-Antoine, n'ait été un des monuments qui attirèrent son attention ; et s'il ne put aller jusqu'en Italie, il reste certain qu'il connut par les dessins les œuvres de Bernin qui doit être considéré comme le véritable inspirateur des conceptions de Wren.

Quoi qu'il en soit, les événements allaient singulièrement favoriser le jeune architecte. A peine de retour dans sa patrie, l'immense incendie de Londres créait des monceaux de ruines. Wren présenta aussitôt un plan pour la reconstruction de la Cité; il ne put réussir à le faire adopter, malgré ses mérites certains, parce que trop d'intérêts particuliers se trouvaient lésés par sa vaste conception qui, de toutes pièces en quelque sorte, créait une ville nouvelle. Mais bientôt nommé « surveyor general » des travaux de la nouvelle ville, il entreprit la reconstruction de nombreuses églises paroissiales en même temps qu'il préparait les plans du nouveau Saint-Paul qu'il devait commencer en 1675.

On a peine à concevoir la somme considérable de travaux exécutés par Wren, pendant une période de trente à quarante ans; on admire véritablement sa puissance supérieure de création et de



LE TOWN HALL (HÔTEL DE VILLE) A MANCHESTER.

(M. Waterhouse, R. A., architecte.)

direction quand on voit avec quelle sûreté il conduisit tout à bien, malgré quelques défaillances inévitables au cours d'un si long labeur [1].

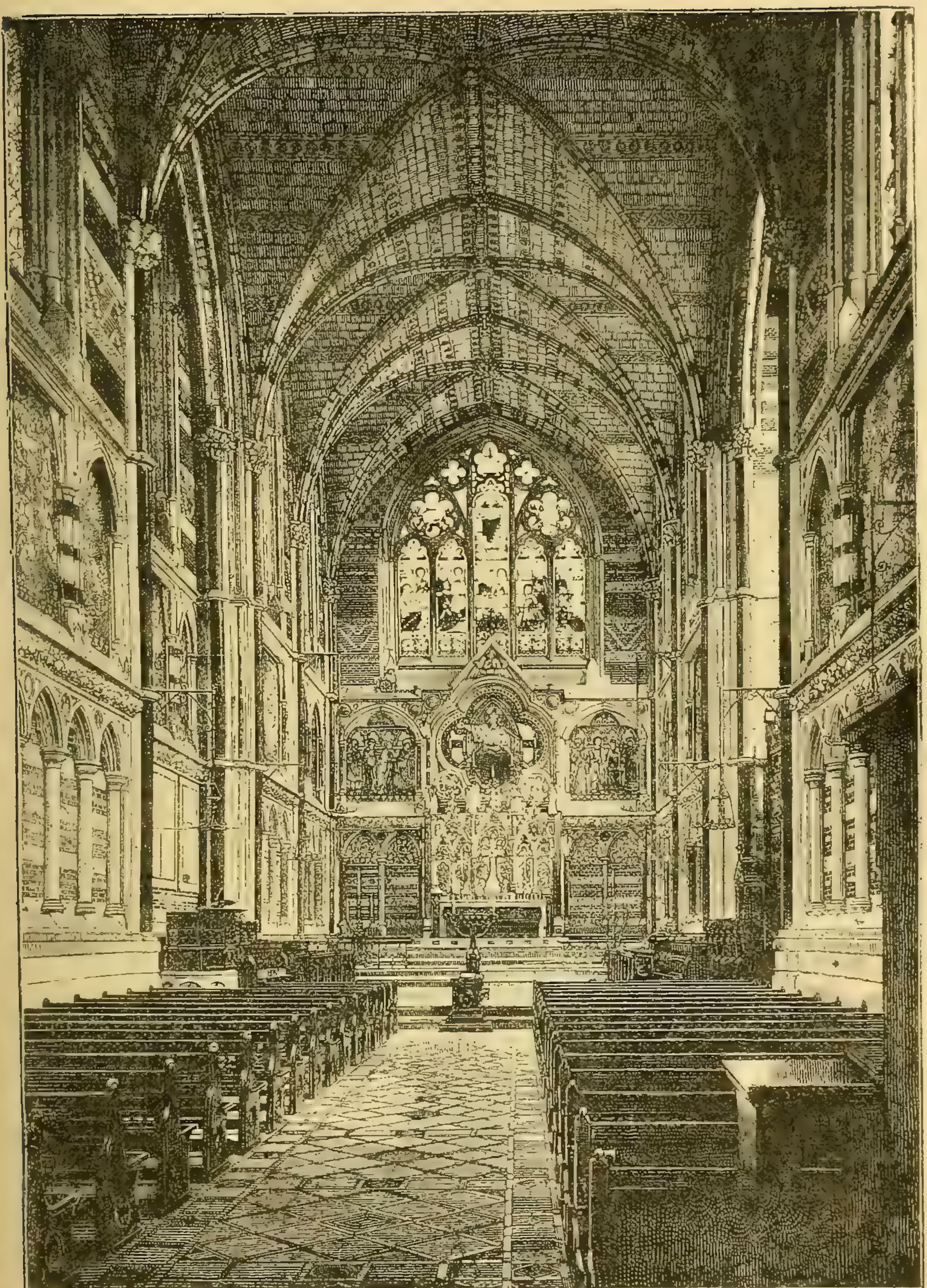
Nous regrettons de n'avoir pas ici le loisir d'apprécier Saint-Paul, ce monument grandiose qui a suffi pour immortaliser le nom de Wren. A plus forte raison, nous ne pouvons détailler ces nombreuses églises, plus de cinquante, qui, dans la Cité rebâtie, comme des satellites, dressent leurs clochers en pyramides autour du monument géant.

Il suffit de rappeler ce vaste ensemble de monuments pour expliquer comment Wren put, pendant sa féconde carrière, renouveler pour ainsi dire l'architecture anglaise. Certes son style se ressent d'une époque générale de décadence et les œuvres qu'il a laissées ne sont pas toutes d'un goût recommandable, mais on ne saurait tout au moins leur contester un caractère de puissance et de grandeur dont Saint-Paul reste la manifestation éclatante.

Dès la mort de Wren, en 1723, la décadence monumentale s'accentue dans les œuvres de sir John Vanbrugh, de Nicolas Hawksmoor, de Colin Campbell, de William Kent et de James Gibbs dont l'église Saint-Martin, Trafalgar square, dont la Radcliffe library à Oxford, ne sont qu'une continuation affaiblie du style de Wren.

Pendant ce temps l'architecture domestique se transformait, elle se faisait plus modeste et prenait ce caractère de simplicité intime, aujourd'hui très apprécié, auquel on doit la nouvelle Renaissance qui vient de supplanter le gothique moderne en Angleterre. Nous aurons plus tard à expliquer cette transformation actuelle du goût chez nos voisins. Aussi devons nous dès à présent insister sur le caractère de l'architecture civile et domestique pendant une période qui commence avec le XVIII^e siècle, moment où la reine Anne monte sur le trône, et se continue sous les règnes de George I^er et de George II.

1. Il faut remarquer toutefois, que si Wren fut servi d'une façon exceptionnelle par les circonstances, il fut de même bien secondé par une armée d'ouvriers et d'entrepreneurs naturellement préparés pour comprendre et traduire ses plans. Tous, en effet, pénétrés des formes classiques alors à la mode, élevés dans certaines traditions de construction qu'on n'essayait pas de modifier, tous à la suite du Maître poursuivaient un même but, devinant sa pensée, interprétant ses projets, sans cette préoccupation de nouveauté, sans ce souci des influences étrangères multiples qui troublent l'architecte moderne et déroutent l'ouvrier qu'il faut sans cesse façonner à des modes d'exécution différents.



LA CHAPELLE DU KEBLE COLLEGE A OXFORD.

(M W. Butterfield, architecte.)

A cette époque l'architecte n'était appelé que pour la construction des châteaux, des édifices ou des monuments publics. Les habitations privées, même celles d'une certaine importance, restaient aux mains de simples entrepreneurs qui construisaient en briques, sans luxe, mais avec soin. Une corniche à modillons, de style classique, faite en bois et peinte en blanc, couronnait les façades. Les fenêtres étaient encadrées dans des châssis en bois à fleur du mur extérieur et peints également en blanc. Quelquefois des guirlandes ou quelques autres ornements rapportés sur la brique enrichissaient les façades. Sir Christopher Wren avait donné un premier exemple de ce mode de décoration sur la façade de la terrasse et dans la cour dite de la Fontaine au palais d'Hampton-Court. L'ornementation intérieure était cherchée dans le genre Louis XIV.

Mais tandis que l'architecture domestique, conservant les traditions du pays, utilisant les ressources locales, se résumait dans les villes en de simples façades en briques égayées par des bois peints en blanc et faisait, à la campagne et dans les comtés, grand emploi des pans de bois apparents, l'architecture officielle continuait à s'inspirer de l'art italien — comme en témoigne le beau palais de Somerset-house construit de 1775 à 1785, sur les bords de la Tamise, par sir William Chambers.

PAUL SÉDILLE.

*(La suite prochainement.)*





MADAME JARRE

( Musée du Louvre )

Gazette des Beaux-Arts

Imp A. Salmon, Paris

# LE
# PORTRAIT DE Mme JARRE
## PAR PRUD'HON, AU LOUVRE

---

PRUD'HON envoyait au Salon de peinture, le 24 avril 1822, *Une famille malheureuse* et quatre portraits : Le fils du maréchal Gouvion Saint-Cyr, désigné sous le titre de *Jeune enfant jouant avec un chien* (n° 1046); *Mme Péan de Saint-Gille* (n° 1047); *Mme Jarre* (n° 1048); *Mme Navier* (n° 1049).

C'était un peu moins de dix mois avant sa mort, et jamais, au dire de M. Berger, son élève, le talent du Maître ne s'était manifesté d'une façon plus évidente. Les rangs se pressèrent autour des tableaux exposés et, parmi tant de spectateurs, ce fut à qui témoignerait le plus d'admiration. Quand Prud'hon en reçut la nouvelle, rapporte M. Berger, malgré le désespoir où le jetait la perte récente de Mlle Mayer, il eut un sourire de satisfaction pour les succès de l'artiste.

Les portraits de *Mme Navier* et de *Mme Jarre* charmèrent tout particulièrement le public, tant ils étaient gracieux et vivants; tant ils avaient de transparence et de modelé; tant, enfin, ces deux jolies femmes, l'une blonde et l'autre brune, rayonnaient de jeunesse et de fraîcheur, dans leurs robes blanches pailletées d'or. Mais, pour nous en tenir au portrait dont la *Gazette* donne une si excellente gravure, et qui fait l'objet de la présente note, rappelons qu'il fut légué au Louvre par son possesseur et qu'il y figure, aujourd'hui, dans le salon

carré de l'École française, entre la *Vengeance divine poursuivant le Crime* et le *Retour de Marcus Sextus*.

Comme personnalité, M^me^ Jarre n'offre rien de saillant sinon sa passion folle pour le ténor Elleviou, son second mari. Alla-t-elle, ainsi qu'on le prétend, jusqu'à le faire exhumer après sa mort pour contempler une dernière fois ses traits dans la tombe? Ce que, du moins, nous pouvons affirmer, c'est que M^me^ Jarre professa pour Elleviou un culte que son premier mari avait été loin de lui inspirer. Toutefois, quand elle devint veuve de celui-ci, elle ne faillit point au respect dû à sa mémoire et, c'est pour se conformer à ses intentions dernières, qu'elle fit présent à l'État du tableau de Prud'hon, bien que le défunt n'eût rien spécifié par écrit à cet égard.

La lettre de M^me^ Jarre à M. de Cailleux, alors directeur des Musées royaux, est du 13 mai 1846; en voici le contenu :

« Mon mari m'a toujours manifesté la résolution de faire hommage au Musée royal d'un ouvrage de Prud'hon (mon portrait).

« Mon mari a été surpris par la mort et n'a pu dicter ses dernières volontés. Héritière du tableau qu'il destinait au Musée, je m'empresse d'accomplir ce vœu, et vous prie de vouloir bien me faire connaître comment et quand je puis vous l'adresser. »

Ce fut seulement trois mois plus tard, c'est-à-dire le 3 juillet 1846, que M. de Cailleux adressa au surintendant général le rapport suivant, qui, pour être rédigé dans un style bien froid et tout administratif, n'en est pas moins utile à consulter... « Cet ouvrage est dans un bon état de conservation, quoiqu'ayant poussé au noir dans certaines parties, surtout sur le col. Il ne peut que faire honneur au talent de l'artiste et, par son mérite, sa place est naturellement indiquée au milieu des ouvrages distingués dans ce genre, qui font partie de l'École française. J'ai l'honneur de prier monsieur l'Intendant général d'autoriser la direction des Musées à recevoir le portrait fait par Prud'hon et offert par M^me^ Jarre. »

Les conclusions de M. de Cailleux furent adoptées, le même jour, par M. de Montalivet; M^me^ Jarre, conformément à la tradition, reçut un vase de Sèvres en remerciement de son cadeau, et son portrait fut installé au Louvre où nous le retrouvons catalogué sous le n° 460 (Figure en buste: grandeur naturelle; toile, 65 centimètres sur 55).

Vue presque de face, M^me^ Jarre porte sur la tête une couronne de coquelicots et de marguerites; sa robe blanche, décolletée, est rayée de petites bandes d'or, les bras sont nus; un cachemire rouge est jeté sur ses épaules.

Le portrait, peint avec la sobriété de détails qui distingue le maître, est bien posé, harmonieux d'ensemble, plein de vie, délicieux de finesse et d'expression; les yeux et la bouche sont particulièrement admirables. Il est déplorable que le temps lui ait infligé d'irréparables dommages.

Prud'hon, dans la dernière période de sa carrière, abusait des glacis et exagérait l'emploi des bitumes. Or, il arrive souvent que les dessous, reparaissant à travers ces glacis, noircissent peu à peu les ombres et dénaturent la valeur des tons primitifs. C'est ce que nous constatons dans le portrait de Mme Jarre, dont une partie du visage, seule, a conservé sa transparence de chairs, son moelleux de contours et son charme de coloris. Pour le reste, l'influence des années a été funeste : le bas des joues, le cou, la poitrine, sont marqués de larges taches noires et, sous le menton, s'allonge comme une traînée de charbon [1]. Le mal est sans remède, suivant nous, car on ne saurait pratiquer des repeints sur une œuvre de Prud'hon à moins d'en altérer le caractère et, par conséquent, de la détériorer. Conservons donc notre tableau dans l'état où il se trouve, sans songer à des retouches impossibles. Tel que nous le possédons, d'ailleurs, il est encore tout à fait digne du grand maître qui l'a exécuté. C'est un des chefs-d'œuvre de l'École française.

En terminant cette courte note sur le portrait de Mme Jarre, n'omettons pas de dire qu'il en existe : 1° une esquisse de même dimension chez M. Jadin; 2° deux croquis au crayon noir rehaussé de blanc, dont l'un est échu à Mme Guilluy, fille de Mme Jarre; 3° une lithographie, non signée, mais qui, de toute évidence, est l'œuvre de Prud'hon. M. Eudoxe Marcille nous en a montré une des très rares épreuves.

CHARLES GUEULLETTE.

1. Ces défauts sont sensiblement atténués dans notre gravure. M. Ardail a reconstitué avec beaucoup de talent l'ensemble du tableau; son estampe contribuera pour une large part à perpétuer le souvenir d'une œuvre célèbre qui est fatalement destinée à périr dans peu d'années (N. D. L. R.).

# PAUL BAUDRY

Il a vécu, le glorieux peintre du foyer de l'Opéra, le maître de l'art décoratif, celui qui nous rappelait les génies féconds de la Renaissance. Paul Baudry est mort dimanche 17 janvier 1886, à quatre heures du matin. Huit jours plus tôt il travaillait encore, plein de projets et d'espoirs, confiant dans l'avenir, rêvant de grandes choses. Il semblait entièrement remis de la redoutable maladie qui nous avait tant alarmés l'an dernier. Nous le félicitions de ce retour à la santé; nous nous pressions autour de l'ami rendu à son art et à nos affections, et voilà qu'en quelques jours il nous est enlevé, et ce noble cœur a cessé de battre, et cette main savante est glacée.

Nous ne voulons point retracer ici la longue carrière du Maître qui n'est plus. Au lendemain de cette mort presque foudroyante, nous n'aurions pas la force de le suivre pas à pas dans la route si glorieusement parcourue. Et d'ailleurs que de fois ici même s'est-on arrêté sur ce nom cher à la *Gazette* et à ses lecteurs. On aimait à parler de lui, à signaler chacune de ses œuvres nouvelles, à étudier les faces diverses de cet esprit si souple et si varié ; on avait accueilli ses débuts avec de légitimes espérances, on avait applaudi à ses triomphes avec un joyeux orgueil. Tout récemment encore, quand les plafonds du foyer de l'Opéra, si longtemps ensevelis, furent rendus au jour, nous avons salué cette résurrection impatiemment attendue.

L'artiste aux nobles aspirations, à l'idéal toujours élevé,

est connu de nos lecteurs; mais ce qu'on ne sait pas assez, c'est que chez Paul Baudry les plus hautes qualités du cœur accompagnaient les plus heureux dons de l'intelligence. Seuls, ceux qu'il admettait dans son amitié peuvent parler de son inaltérable bonté, de son dévouement sans réserve, de son désintéressement presque excessif. Il ne se livrait point au premier venu; il aurait cru faire tort à ses vrais amis en accueillant les indifférents avec trop d'abandon; sa tendresse avait ses pudeurs; il fallait le conquérir pour le connaître et l'apprécier tout entier. Mais une fois cette âme ouverte, que de trésors on y rencontrait! Une loyauté, une sincérité sans égales, une chaleur de sentiment pénétrante et communicative, un besoin d'expansion d'autant plus vif qu'il se contenait en face des amitiés banales, une franche modestie qui se conciliait avec une juste estime de soi-même, tel était le fond de cette nature élevée et délicate, défendue contre les familiarités bruyantes par une ombre discrète de mélancolie. Comme cette politesse réservée qui tenait l'étranger à distance, se transformait, dans la sécurité du commerce intime, en une confiance abandonnée, mettant à nu toutes les ressources d'un esprit fin et cultivé! Nul ne contait mieux que Baudry; nul ne savait mieux que lui attacher l'attention par un récit de voyage, un souvenir de jeunesse, une anecdote d'atelier. Il écrivait avec la même aisance et nous connaissons plus d'une de ses lettres qui charme autant par l'élégante facilité que par le rare choix de l'expression. Mais ce qui valait encore mieux que ces bonheurs de style, c'était la chaude cordialité de ces lettres simplement éloquentes.

Pourquoi de tels hommes, honneur de l'art et de la patrie, n'atteignent-ils pas jusqu'aux limites de l'extrême vieillesse? pourquoi ne leur est-il pas donné d'aller jusqu'au bout de la carrière, d'achever les œuvres commencées, de dire leur dernier mot? Combien au moins nous aurions voulu prolonger de quelques jours cette vie condamnée, pour que notre cher Baudry pût recevoir le suprême embrassement de son frère bien-aimé. Sa dernière pensée a été pour ce frère absent, que la terrible nouvelle a surpris au delà des mers, loin de celui qui l'appelait en vain au moment de la cruelle séparation. D'autres dévouements n'ont pas manqué au pauvre mourant; d'autres larmes ont coulé autour de ce lit de douleur, et si c'est un adoucissement pour ceux qui quittent ce monde d'être sincèrement pleurés à l'heure des adieux, cette consolation aura été accordée à l'illustre Maître.

CHARLES EPHRUSSI.

LA

# COLLECTION CHARLES STEIN

(PREMIER ARTICLE.)

---

Ceux qui ont étudié les différentes expositions rétrospectives qui, sous des titres divers, se sont si fréquemment succédé depuis quelques années, n'ont certainement point perdu le souvenir des contributions que M. Charles Stein y avait apportées et que la *Gazette des beaux-arts* a pour la plupart publiées. C'est l'ensemble dont elles font partie que nous nous proposons de faire connaître aujourd'hui : bornant d'ailleurs notre étude aux monuments du moyen âge et de la Renaissance.

Passant du simple au composé, des matières naturelles aux produits factices, ainsi que cela nous semble logique de le faire, nous commencerons notre revue par le marbre, les ivoires et le bois, qui, de plus, ont cet avantage de toucher à l'art le plus élevé et de faire voir les transformations successives de la statuaire.

Le marbre. — Cette noble et rude matière qui, peu à peu assouplie sous la main des statuaires, nous est le plus haut témoignage de leur génie en tous les temps, est rare à rencontrer dans les collections.

Les musées l'ont accaparé et souvent il est encombrant. Puis, comme un gentilhomme qui serait dépaysé dans la tourbe des vilains, sa sévérité s'accommode mal aux délicatesses des arts secondaires. Il devient aimable parfois, cependant, s'il ne rit jamais, et c'est alors qu'il peut entrer dans nos maisons.

Ainsi, c'est sous la forme d'une statuette de la Vierge, debout, qui offre en souriant une branche de chêne à l'Enfant Jésus posé sur son bras, qu'il se présente tout d'abord à nous dans le cabinet de M. Ch. Stein. Œuvre italienne du XIVe siècle, conçue dans le style intermédiaire entre l'imitation de l'antique de Nicolà Pisano et le sentiment gothique qu'Andrea Pisano nous semble avoir importé en Italie, avec un caractère moins franc, mais plus sobre dans le jet de ses draperies, que notre art contemporain, art qui cherche l'élégance dans l'allongement des figures, tandis que le Maître poursuivait la force dans leur raccourcissement, mais qui a méconnu l'exacte proportion des dessous.

Trois statuettes, debout sur le même socle, pleureurs revêtus de la même houppelande que l'on connaît, à la tête encapuchonnée, mais montrant leur visage, doivent provenir de quelque tombeau analogue à celui du duc de Berry ou des ducs de Bourgogne : de ces derniers surtout, si l'on peut reconnaître les célèbres briquets peints comme ornements sur leur socle. Les visages sont coloriés et des traces de dorure se voient sur leur barbe et sur les parements des houppelandes.

Une tête de jeune femme, posée de trois quarts sur les épaules, qu'à son voile et à son ajustement nous supposerons représenter la Vierge plutôt que sainte Catherine de Sienne, qui devrait porter l'habit des dominicaines si cette effigie était la sienne, sorte de compromis entre la ronde bosse et le bas-relief, nous ramène à l'art italien des quattrocentistes. La physionomie générale de l'œuvre et une certaine sécheresse dans son exécution nous font croire qu'elle est sortie de l'atelier d'un imitateur de Mino de Fiesole [1].

C'est à l'École champenoise du XVIe siècle qu'on doit attribuer une statue de demi-nature représentant saint Jean-Baptiste ajustant sur ses épaules son manteau de peau, par un mouvement analogue, mais certainement moins gracieux, à celui de la *Diane de Gabies*, tandis que l'agneau grimpe contre ses jambes. La figure manque de calme et

1. Cette opinion est aussi celle que M. L. Courajod a développée dans un extrait des « Mémoires de la Société des antiquaires de France » intitulé : le *Portrait de sainte Catherine de Sienne*, Paris, 1883.

même est tourmentée, mais elle est taillée dans le marbre par un maître ouvrier. Les bras et les jambes amaigris du prophète sont d'une sûreté et d'une souplesse de modelé extraordinaires ainsi que les draperies creusées en plis plus profonds qu'il ne conviendrait à leur nature. Le masque, d'où descend une barbe longue et fourchue, digne de celle de Moïse, court et carré, manque un peu de caractère, mais l'ensemble nous fait songer aux maîtres peu connus qui ont doté quelques églises de Troyes d'œuvres si énergiques et si remarquables.

Enfin, un bas-relief dont l'ovale encadre une figure nue, l'*Abondance*, debout, courte de buste et longue de jambes, nous rappelle l'art charmant mais un peu maniéré de Jean Goujon.

Ivoires. — L'ivoire le plus ancien est en même temps un des plus intéressants parce qu'il témoigne de traditions païennes qui ont plus longtemps persévéré dans l'imagerie chrétienne qu'on ne serait tenté de le supposer. Il représente le *Baptême du Christ*. Le Jourdain y est personnifié, comme dans les deux mosaïques des baptistères de Ravenne, par une figure d'homme « appuyé sur son urne qui penche ». On y voit aussi le Soleil et la Lune, qui n'ont que faire ici, et que le tailleur d'ivoire a empruntés à la scène de la Crucifixion où ils sont de règle. Le Christ y est encore imberbe, suivant la mode des sarcophages chrétiens, mais absolument nu, sans que sa nudité soit voilée par des eaux complaisantes; par contre, saint Jean-Baptiste est absolument drapé à l'antique et plus vieux que de raison. Son type juif, bien particulier, rapproche cet ivoire de la belle reliure qui est passée, de la collection Soltykoff, dans le musée de South-Kensington, laquelle a sa réplique au Musée du Vatican.

La plaque qui nous occupe étant légèrement cylindrique, on serait tenté de la classer parmi celles qui manquent au trône de la cathédrale de Ravenne, si la belle patine d'un brun roux qui la revêt, et qui provient peut-être d'une ancienne teinture en pourpre, ne s'y opposait en même temps que le style. Les ivoires de Ravenne sont du VIe siècle; celui du *Baptême du Christ* nous paraît de date postérieure.

A côté d'un coffret plat, du VIIIe au IXe siècle, formé de plaques d'ivoire représentant des courses de chars et des combats, montées dans des frises d'os sculptées de médaillons et de rosaces, nous citerons une plaque destinée à garnir un coffret analogue. La création d'Adam et la création d'Ève y encadrent la mort d'Abel qu'expliquent des inscriptions grecques. A la même époque, mais à un art plus

occidental, appartient une autre plaque remarquable par sa patine rouge, représentant Jésus guérissant le paralytique. Nous y noterons une simple béquille munie d'une lanière latérale où un estropié a passé son genou.

Sans les cottes de mailles qui revêtent les trois soldats endormis à côté du sépulcre, sur une plaque représentant l'Ange de la Résurrection, on croirait cet ivoire plus ancien qu'il n'est réellement tant la tradition antique s'est perpétuée jusqu'au xe et au xie siècle.

C'est à quelque atelier du Nord que nous devons attribuer la figure de saint Jean l'Évangéliste taillée dans un os de baleine par une main barbare qui a eu besoin d'y inscrire cette fin de vers : *Verbo petit astra Ioannes*, empruntée à quelqu'un des nombreux vers léonins qui, dans les Évangéliaires carolingiens, spécifient chacun des Évangélistes.

La bizarrerie de l'architecture nous engage encore à attribuer à quelque atelier anglo-saxon du xie siècle quatre plaques représentant chacune un Évangéliste assis, suivant la tradition, devant un pupitre, dans un encadrement de larges filets qui dessinent des arcs en zigzags sur un fond couvert de tiges sinueuses à feuillages de style oriental. Deux mains différentes ont certainement exécuté ces quatre plaques destinées à former un ensemble; car les deux figures de saint Mathieu et de saint Marc sont très supérieures aux deux autres par la souplesse du modelé. Des inscriptions latines rattachent d'ailleurs ces ivoires aux Écoles d'Occident.

Un nœud de crosse qui représente des lions et des griffons d'un dessin très énergique, enlacés dans des tiges sinueuses, peuvent figurer, pour les symbolistes à outrance, le combat des vertus et des vices, le griffon jouissant d'une assez mauvaise réputation dans les bestiaires du moyen âge. Quel dommage que ce nœud ne soit plus surmonté du crosseron qui le surmontait au xiie siècle!

A la même époque appartient une statuette de la Vierge assise dans une attitude hiératique, dont la tête est très développée suivant une pratique presque constante pendant la période romane. Son siège, supporté par des arcs en plein cintre à colonnes trapues, dont les montants postérieurs sont amortis par des animaux, donne de précieuses indications pour l'histoire de l'ameublement. Une cavité, creusée à la partie postérieure, montre que cette statuette servait de reliquaire.

Il en était de même du siège en orfèvrerie de cuivre de la grande et magnifique Vierge dont la gravure accompagne ces lignes; ce qui

nous dispense d'insister sur cette manifestation grandiose et charmante de l'art français, à son apogée au XIIIe siècle.

Cet art réclame également un polyptyque des plus importants. Un dais, abondamment décoré de crochets feuillagés et soutenu par deux étages de menues colonnes, abrite des figures en ronde bosse. Dans le haut, le Christ du Jugement dernier est assis entre deux anges portant les instruments de la Passion; dans le bas, la Vierge est également accompagnée de deux anges. Puis sur les deux registres des quatre volets qui, en se repliant, enveloppent cette partie centrale, sont, un peu arbitrairement distribuées, quelques scènes de l'enfance du Christ. Parmi elles on reconnaît les deux figures de la Vierge et de saint Jean qui, dans d'autres monuments du même genre, sont d'ordinaire placés de chaque côté du Christ, suivant une tradition constante des représentations du Jugement dernier, tel qu'il se développe au tympan de nos cathédrales du XIIe au XIIIe siècle.

Une plaque dont les figures d'un relief très prononcé représentent la Vierge couchée, la tête appuyée sur une main, et abaissant l'autre sur l'Enfant Jésus couché dans ses langes au-dessous d'elle, entre l'âne et le bœuf, est une œuvre du XIVe siècle, des plus importantes et des plus belles.

Dans quelle partie de l'Italie fonctionnaient les ateliers d'où sont sorties tant de crosses d'un caractère plus archaïque que les inscriptions en lettres d'or bordées de rouge qui courent sur la plupart d'entre elles? Une opinion assez commune est que ces ateliers étaient établis au nord de l'Adriatique, où ils auraient travaillé pour toute la péninsule, car on en trouve partout, et cela seul peut infirmer ce que cette opinion aurait de trop absolu.

Un disque ayant servi de couverture à une boîte, qui n'a pas dû renfermer un miroir, malgré sa ressemblance avec ceux qu'il n'est pas rare de rencontrer dans les collections, représente l'*Adoration des rois*. C'est un rare spécimen de l'ivoirerie italienne du XVe siècle en dehors des retables et des coffrets si communs où l'os, d'ailleurs, remplace souvent l'ivoire. L'inscription *Memento mey o Mater Dey* en lettres carrées gothiques, dont chaque mot est séparé par une fleur de lis, est réservée à l'intérieur et montre une singulière orthographe, qui aiderait peut-être à préciser l'origine de cet ivoire.

Le bois. — Parmi les rares œuvres de la sculpture en bois du XIIIe, nous citerons tout d'abord une statue de grandeur naturelle, représentant la Vierge assise, un pied sur le dragon, tenant debout



VIERGE D'IVOIRE DU XIII[e] SIÈCLE.

(Collection Stein.)

sur un genou l'Enfant Jésus vêtu d'une longue robe. Œuvre d'une exécution magistrale, appartenant à notre plus bel art français. Elle est posée sur une courte colonne en balustre ornée de godrons tors, dont le chapiteau représente le *Portement de croix ;* elle a été exécutée en Flandre au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle.

Deux saints guerriers en bas-relief, saint Michel et saint Jacques, en armure sous leur manteau, appuyés sur un long écu chargé d'une croix à doubles branches, taillés dans le bois de tilleul, appartiennent à l'art allemand du XV<sup>e</sup> siècle, bien que le personnage que nous prenons pour saint Jacques appartienne surtout à l'Espagne dont il est le patron guerrier. A côté d'une sainte Catherine, statuette de demi-nature des commencements du XV<sup>e</sup> siècle, il faut placer une charmante statuette en bois de chêne représentant sainte Cécile, qui se rattache à l'art charmant mais un peu tourmenté de la statuaire de l'église de Brou. La sainte, debout, porte une colombe sur son poing droit, tandis qu'elle tient de la gauche un glaive abaissé. Deux anges jouent de l'orgue à ses pieds, portés sur le même piédestal.

Quel dommage qu'une niche, mi-partie gothique, mi-partie de la Renaissance, circonscrite par un cadre rectangulaire, qui figure un arc porté par des colonnes, soit veuve de la Vierge qu'elle devait porter sur son socle. Deux prophètes debout sur les colonnes torses qui garnissent les pieds-droits, et l'Annonciation figurée sur l'archivolte de l'arc, indiquent que ce devait être une Vierge qui occupait le centre de cette sorte de reliquaire si précieusement taillé dans le bois de chêne par quelque imagier du Nord.

C'est une chose plus précieuse encore, comme de la bijouterie de buis, qu'un petit cadre ovale en cuirs découpés dans le style allemand de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, dont le champ représente, d'un côté *Hercule étouffant Antée,* en relief, et de l'autre une *intersiatura* figurant le demi-dieu portant gaillardement les deux colonnes, l'une sur son épaule, l'autre sous son bras. Ce petit cadre doit être de la même main que celui, plus important d'ailleurs, de la collection Sauvageot.

Les imagiers n'ont pas attendu la Renaissance pour se liver à cet art minuscule, car M. Ch. Stein possède deux toutes petites figures de prêtres en aube, qui se tiennent embrassés, qui nous paraissent avoir été taillés dans le buis au XV<sup>e</sup> siècle.

L'art italien du XV<sup>e</sup> siècle est représenté par la partie supérieure d'un Tau, formée d'un lion posé sur un chapiteau allongé, où quatre levrettes servent de supports à quatre médaillons d'ivoire encastrés

dans le buis. Celui-ci est revêtu d'une belle patine brune qui semble particulière aux objets semblables, comme le Tau du Musée de Cluny et celui qui, de la collection Basilewsky, est passé dans le Musée de Tzarkoëselo.

Les meubles, surtout à la Renaissance, empruntent à la statuaire des éléments si importants qu'il nous faut bien placer ici ceux que possède M. Ch. Stein. Ce sont d'abord deux tables, portées chacune sur deux panneaux extrêmes, comme les tables de marbre antiques, panneaux auxquels les amateurs ont donné le nom d'éventails, à cause de leur forme générale.

Les panneaux de support de la moins importante sont formés d'une figure de femme en gaîne, debout entre deux consoles à griffes de lion, d'un dessin des plus énergiques, posant sur un patin aux contours découpés en cuir. Une traverse longitudinale les réunit dans le bas, portant des balustres qui soutiennent la table en son milieu.

La plus importante, qui n'a pas moins de 3$^{m}$30 en longueur, est également portée par deux panneaux extrêmes formés chacun d'un pilastre orné extérieurement d'un mascaron, au-dessus d'un écusson d'où pendent des bouquets de fruits, accosté de deux enfants debout, grimpant chacun sur une chimère à tête d'aigle, à seins de femme, ayant un masque en place de griffes. La pile, cannelée intérieurement, porte dans le haut une longue traverse formée d'une planche épaisse, posée de champ pour supporter la table, et découpée inférieurement en double console, tandis que le bas est réuni par une solide traverse. Le châssis de la table, que son bord d'ailleurs dépasse de fort peu, semble faire corps avec elle et lui donner une épaisseur en rapport avec ses dimensions. Des postes et des perles la décorent. Toute cette ornementation d'un art un peu ronflant, comme celui de Jean de Bologne, est taillée en plein noyer et a été faite en Bourgogne fort probablement.

D'une autre inspiration procèdent deux buffets analogues à ceux que l'on voit gravés dans l'œuvre de Du Cerceau. Théoriquement, il semble absurde d'envelopper un meuble dans un autre, et les professeurs d'esthétique, dont nous sommes loin de médire, y trouveraient certainement long à redire : mais, dans la pratique, le résultat est charmant, grâce à une certaine élégance répandue sur l'ensemble et dans les détails.

Les deux meubles diffèrent peu dans leur composition. Leur partie extérieure est formée d'un socle inférieur et d'une tablette supérieure réunis par quatre colonnes longues et grêles, accouplées deux à deux

et portant un grand arc central entre deux petits. La partie intérieure consiste en une table à quatre pieds en fuseau, avec un ressaut central, portant un coffre à vantail sculpté. La différence consiste en ce que le coffre occupe toute la table, dans l'un, et n'en occupe que la partie centrale dans l'autre, ce qui n'en est que plus élégant. Un objet quelconque peut être placé sur chaque extrémité de la table, dans l'entre-colonnement des arcs extrêmes.

Nous citerons encore quatre magnifiques panneaux servant de vantaux à un buffet à deux corps, où de longues figures de divinités sont encadrées dans des ovales entourés de chimères, de trophées, etc., et deux autres panneaux, non montés, portant les figures de Mars et de Vénus dont le relief un peu plus ressenti est soutenu par des moulures plus puissantes : œuvres françaises, en bois de noyer, de la seconde moitié du XVI[e] siècle, ainsi qu'un coffre dont la face est remplie par un bas-relief représentant Joseph reconnu par ses frères, encadré par deux cariatides d'une exécution un peu molle.

Les coffres de deux *contadores* tout garnis de « layettes » aux « tiroirs » de fer, et de vantaux couverts de grotesques d'une fantaisie inimaginable et d'une fierté d'exécution magistrale, représentent l'art espagnol du XVI[e] siècle.

A voir cette ornementation énergique où l'influence de l'École florentine, telle que Michel-Ange l'a faite, se reconnaît avec évidence, on serait tenté de croire ces meubles plus avancés dans le XVI[e] siècle qu'ils ne le sont. La date de 1527, inscrite en relief sur le panneau d'une « layette » que M. Ch. Stein nous a gracieusement offerte pour le Musée de Cluny, montre à quelle époque il faut faire remonter l'art auquel on attache le nom de Berrugete.

Cristal de roche. — M. Ch. Stein ne possède qu'une intaille, mais elle est d'importance, moins par ses dimensions, qui sont à peu près celles de la gravure que nous en donnons, que par le nom de celui qui l'a exécutée et dont elle porte la signature. Celui-là n'est autre que Iohannes Bernardi, de Castel Bolognese, médailleur et graveur d'Alphonse I[er] de Ferrare, du pape Clément VII et d'Alexandre Farnèse pour qui il a intaillé les plaques de cristal de roche du magnifique coffret du Musée de Naples. Le cristal de roche, qui permet de juger par transparence du mérite de l'œuvre, semble avoir été sa matière de prédilection, car c'est elle qu'il a employée pour y graver la *Crucifixion* qui accompagne ces lignes.

Une plaquette ovale en bronze, que possède le même cabinet,

qui est également signée du nom de Bernardi et qui représente une mêlée de cavaliers, pourrait bien avoir eu pour moule quelque intaille de même nature.

Le bronze. — Puisque Giovanni Bernardi nous a amené à parler d'un bronze, occupons-nous immédiatement des œuvres de la fonte.




DOS DE CUIRASSE EN BRONZE FONDU ET CISELÉ (XVI[e] SIÈCLE)

(Collection Stein.)

Un enfant d'assez grandes proportions, assis à terre, dans une attitude très contrastée, une jambe repliée, l'autre allongée, présentant, non sans effroi, une grappe à un serpent, dont la tête se dresse au-dessus du pied de celle-ci, et écartant violemment l'autre bras, rappelle, par l'air de la tête ainsi que par une certaine rudesse d'exécution et par le ton vert de la patine, les deux enfants que M. E. Piot avait exposés au Trocadéro en 1878, et que la *Gazette des beaux-arts* a

publiés. Ils sont attribués à ce maître étrangement inégal, qui a nom Donatello. Mais ne serait-il pas possible de songer au Simone Fiorentino dont M. Ch. Yriarte nous a fait connaître les enfants sculptés dans le temple de Rimini, et même à l'Agostino di Antonio Duccio qui a orné la façade de San-Bernardino de Pérouse de figures d'anges et de Vertus qui rappellent souvent les airs de têtes de ces mêmes enfants dont le type primitif se voit sur la frise que Donatello exécuta pour la tribune de l'orgue de Sainte-Marie des Fleurs?

Deux chenets formés d'un vase accosté de deux enfants qui lui sont adossés et qui, en se renversant, supportent de leurs bras levés un disque sur lequel une figure est posée, peuvent passer pour les plus sobres et les plus beaux parmi ceux, en grand nombre, que l'Italie fondit à la fin du XVI[e] siècle. Les figures de Minerve casquée, avec un griffon à tête d'enfant également casqué posé à ses pieds, et de l'Abondance, qui doivent symboliser la Guerre et la Paix, sont d'une grande tournure malgré la rondeur de leurs formes empruntées à Jean de Bologne.

Un mortier, plus profond que large et orné de figures, d'un modelé très énergique, procède d'une autre École et fait songer à Riccio.

Une figurine de femme au masque plat, au type bestial et aux mamelles pendantes, dont le corps se termine en tronc d'arbre sur lequel s'attache un lierre, est, par l'exécution, un curieux spécimen de fonte à cire perdue, et, par l'inspiration, un non moins curieux exemple des fantaisies que la Renaissance italienne exécuta sur les vieux thèmes de l'antiquité païenne.

La *Gazette des beaux-arts* a publié en 1878 (t. XVIII p. 713) la belle bourguignotte, en bronze repoussé et ciselé, qui appartient aujourd'hui à M. Stein avec le dos de cuirasse que l'on voit ici. De telles pièces d'armure ont-elles été jamais portées ou bien étaient-elles destinées à former des panoplies avec des répliques d'armes remarquables par la beauté du travail? La bourguignotte étant la reproduction d'une pièce d'acier appartenant au Musée d'artillerie, on serait tenté de le penser. Les inégalités dans la forme générale, sinon dans les détails, que l'on peut remarquer sur cette cuirasse de bronze, permettent aussi de supposer qu'elle a été façonnée pour quelqu'un qui n'était pas précisément moulé sur un Apollon.

ARMES. — Il n'est point de collection de tapisseries ou d'armures qui ne témoigne de l'influence excessive exercée par Jules Romain




INTAILLE DE CRISTAL DE ROCHE, PAR J. BERNARDI



EMAIL ITALIEN DU XV$^{E}$ SIÈCLE

Collection [illegible]

sur l'art de la décoration au milieu du XVI[e] siècle. Nous disons excessive parce qu'il nous semble qu'elle a été presque funeste par le caractère de pesanteur qu'elle a imprimé à toutes les œuvres que le puissant improvisateur romain a inspirées; une rondache et un cabasset à pointe, qui doivent faire partie de la même armure, le montrent surabondamment.

Sur l'un, comme sur les deux côtés de l'autre, on a fait saillir en relief les mêmes personnages héroïques, revêtus d'armures et coiffés de casques à haut cimier garni de plumes, représentant la même scène : Mucius Scœvola se brûlant la main qui a manqué Porsenna assis sur un trône au milieu des chefs de son armée. Il n'y a de composition réellement ornementale que sur le bord plat de la rondache, formant une zone de cartouches accostés de griffons à longue queue feuillagée alternant avec des figures nues, d'un grand goût et d'une belle exécution.

Une paire de gantelets en acier légèrement repoussé et doré, que nous devons croire de fabrication française à cause des pennons fleurdelisés qu'y portent les guerriers combattant sur la partie extérieure du canon, est décorée sur sa partie intérieure, ainsi que sur les lames articulées des doigts, de termes, de victoires et de trophées d'un excellent travail.

Enfin, une demi-armure de la seconde moitié du XVI[e] siècle rappelle les pourpoints galonnés contemporains par la décoration de son cabasset, de sa cuirasse et de ses tassettes, composée de bandes descendantes gravées de figures au milieu d'ornements et de trophées enrichis de dorure. Mais de toutes ces pièces, celle qui nous agrée le plus par le grand goût de son décor simplement formé de branches de chêne repoussées sur son timbre est le cabasset que nous reproduisons.

ORFÈVRERIE. — Un autel portatif, formé d'une lame de porphyre rouge enchâssé d'argent est une œuvre allemande du XII[e] siècle, tant par le style un peu sauvage des figures gravées sur le plat de la monture que par la longue inscription liturgique qui court sur sa tranche. L'*Annonciation* qui, d'ordinaire, ne trouve point place sur ce meuble s'y rencontre avec la *Crucifixion*, les quatre symboles évangéliques et l'Agneau, ce symbole obligé du sacrifice de la messe. On y voit aussi deux anges dont l'un porte une hostie : il est difficile de discerner l'attribut de l'autre; personnages de la divine liturgie que l'imagerie du moyen âge a créée. L'or qui couvre les figures seules

donne quelque vie à l'argent qui, sans ces réveils, risque de rester un peu morne quand il se noircit.

C'est en Allemagne également qu'a dû être fabriqué, vers la fin du XII^e siècle, un grand calice dont la coupe hémisphérique est portée, par l'intermédiaire d'une tige basse qu'interrompt un nœud, sur un pied circulaire. Le Christ et les douze Apôtres, représentés en buste sous une arcature, sont gravés sur la coupe : les quatre symboles évangéliques sont ciselés sur le nœud au-dessous de cette inscription gravée sur la tige : AVE BENIGNE DEVS, et plusieurs saints, allemands pour la plupart, sont également ciselés en relief sur le pied autour duquel est gravé ce vers léonin, invocation des donateurs du calice :

*Dantibvs hoc donvm regnvm da χρε polorvm.*

Malheureusement, ils n'ont fait inscrire ni un nom ni une date.

De petits trous percés autour du limbe de la coupe, et une inscription en lettres gothiques du XV^e siècle qui ne donne que des noms de saints, prouvent qu'une addition a dû être faite à ce calice afin de le transformer en reliquaire, fort probablement.

A peu près de la même forme que cette belle pièce, mais avec plus d'élégance, est le calice d'époque un peu postérieure que la *Gazette des beaux-arts* a déjà publié en 1878. Le nom de celui qui l'a fait exécuter, et qui s'appelle *Pelagivs*, et le saint en l'honneur de qui il a été offert et qui est l'apôtre saint Jacques, montrent qu'il s'agit d'une œuvre espagnole. Ce calice est accompagné de sa patène que circonscrivent ces deux vers léonins :

*Carnem qvm gvstas non adterit vlla vetvstas.*
*Perpetvvs cibvs et regat hoc revs, Amen.*

Un calice italien à coupe profonde, d'un style intermédiaire entre le XV^e et le XVI^e siècle, présente surtout un grand intérêt par les émaux qui décorent sa fausse coupe, son nœud et son pied. Ces émaux qui représentent des saints en buste, et qui sont peints, sont de physionomie absolument italienne et rares à rencontrer. Ajoutons que l'exécution en est excellente, et qu'un poinçon d'orfèvre, représentant un arbalétrier qui marche son arme sur l'épaule, est frappé sous le pied.

Un autre calice, enfin, celui que la *Gazette des beaux-arts* a reproduit à l'occasion de l'Exposition de 1878, où il figurait avec sa patène finement gravée de scènes de l'enfance du Christ, est un

élégant représentant de l'art de la Renaissance, s'attardant encore à quelques détails gothiques. Les poinçons G et PL sont gravés sur les deux pièces.

Deux immenses lanternes à six pans, portées sur un pied, monstrances destinées à l'exposition eucharistique, hautes : l'une de 1m40, l'autre de 0m90 seulement, sont des œuvres vénitiennes fort



CABASSET EN FER REPOUSSÉ (XVIe SIÈCLE).

(Collection Stein.)

probablement, de l'extrême fin du xve siècle. La plus petite, que nous reproduisons, porte sur sa tige l'inscription suivante : HOC OPVS FECIT FIERI DNS ANTONIVS DEI CONGO. 1497. Elle est décorée de plaques de cuivre repoussé, ciselé et doré appliquées sur un fond d'émail bleu ponctué de blanc.

La plus grande, par le style moitié gothique moitié oriental du réseau percé à jour des plaques qui la recouvrent, montre une physionomie vénitienne plus tranchée encore que la première.

Un gobelet à coupe presque cylindrique et profonde, le « pokal » cher aux Bavarois, exécuté en 1569, avec la monture de la dague

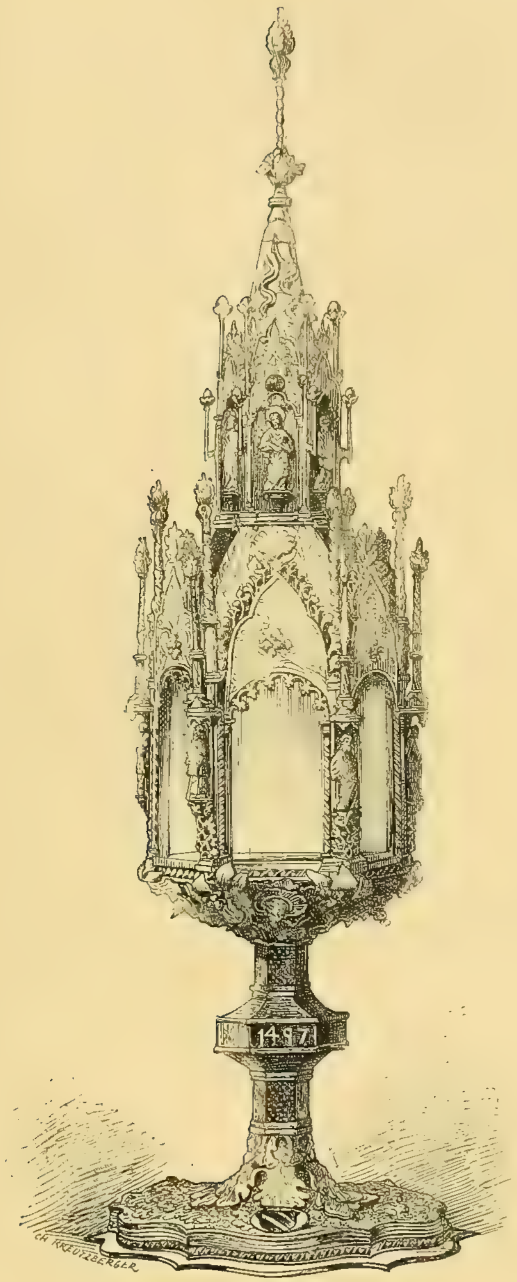
d'un chevalier français tué à la bataille de Moncontour — et non de Marignan, ainsi que nous l'avons dit par erreur en 1878 — et une coupe très plate, portée par une haute tige à balustre, sur un pied d'un petit diamètre, par rapport au sien, où est figuré le *Sacrifice d'Abraham* repoussé en relief, représentent l'art d'au delà du Rhin pendant la Renaissance.

Louis XII, qui eut de funestes prétentions sur le duché de Milan et sur quelques royaumes, en a témoigné par une enveloppe de sceau en cuivre gravé qui doit être une rareté. Le roi s'est fait représenter sur le couvercle, à cheval, galopant l'épée haute, suivant la tradition des beaux sceaux du XIVe siècle. La vouivre des Sforza est semée sur le caparaçon du cheval, si le champ est semé de fleurs de lis. Un écu écartelé de France et de Milan, porté par un ange, décore le revers de la boîte. Mais, afin que nul n'en ignore, l'inscription suivante est gravée autour de l'effigie royale : SIGILLVM LVDOVICI XII FRANCOR., SICILIE, HIER, REGIS, DVCIS MEDIOLANI, DNI ASTAN (Asti).

L'Espagne et le Portugal, qui pendant le moyen âge et les premières années de la Renaissance eurent surtout un art de reflet, ont su donner cependant une physionomie particulière à leur orfèvrerie, à partir du milieu du XVIe siècle. Deux plateaux que l'on a déjà pu voir au Trocadéro en 1878, et qui sont exécutés sous une influence italienne puisque l'un d'eux est décoré d'une frise de griffons affrontée à des candélabres, gravée par un maître padouan, se distinguent cependant des œuvres italiennes et allemandes contemporaines par la saillie des reliefs et une certaine verve d'exécution qui néglige les finesses pour viser à l'aspect.

Deux *Paix*, toutes deux décorées de nielles et provenant de la vente Castellani, sont deux spécimens importants de l'art italien au XVe siècle. La plus grande, dont le pendant a été acquis par le Musée du Louvre, est composée d'une monture de cuivre doré ornée de frises d'argent percé à jour et de trois longs fruits sortant d'une gaine de feuillages posés sur sa tranche, encadrant un nielle cintré représentant l'*Ensevelissement de la Vierge* et son *Assomption*, d'un grand style de dessin et d'une excellente exécution. L'autre, dont la monture très simple rappelle les lignes principales et quelques détails des grands tombeaux de Santa-Croce ou de San-Miniato, porte deux nielles ; un rectangulaire représentant la *Mise au tombeau;* l'autre, semi-circulaire, la *Résurrection*.

HORLOGERIE. — Les horlogers de la Renaissance étaient presque des




MONSTRANCE ITALIENNE (1497).

(Collection Stein.)

orfèvres, bien que le cuivre fût le métal qu'ils mettaient surtout en œuvre. Mais l'on sait que la matière importait peu aux artisans de ces époques et, qu'elle fût précieuse ou non, ils la traitaient en général avec un égal souci de l'art et d'eux-mêmes.

Les lecteurs de la *Gazette des beaux-arts* connaissent déjà, et dès l'année 1878, la belle horloge aux multiples cadrans, et à la caisse de cuivre ciselé, gravé et doré dont l'inscription suivante donne l'auteur et la date : Me fecit chasparvs bohemvs in Viaenna Austria 1568.

Malheureusement pour lui, l'art allemand ne s'est pas toujours maintenu dans la sobriété, très relative d'ailleurs, que montre cette pièce, et il imagina, bien avant la chanson, de mettre des jambes aux petits bateaux et de transformer ceux-ci en horloges. Conception bizarre dont M. Ch. Stein possède un curieux exemplaire.

Enfin, la France peut réclamer un dernier instrument horaire : prisme rectangulaire composé d'un premier étage de quatre pilastres d'angles supportant une arcature à jour, et sertissant des glaces à travers lesquelles on peut étudier le mécanisme qui fait mouvoir un cadran horizontal. Des frises représentant des enfants sont gravées sur la moulure du socle. Enfin, au milieu de cartouches gravées sous la pièce, on lit cette inscription : *Nicolas Feav a : Marcelle.*

Les bijoux. — La bijouterie semble être la sœur aînée de l'orfèvrerie; car, sans parler des ornements que façonnaient en os, avant l'invention des métaux, les sauvages habitants des cavernes, c'est un anneau d'or trouvé dans les ruines de Santorin, avec les poteries les plus grossières, sous les amas de cendres qui les recouvraient depuis des siècles, que l'on estime être le plus ancien bijou connu. Ceux que M. Schliemann a découverts dans les vestiges des sept bourgades dont les ruines superposées sont ce qu'il croit avoir été Troie appartiendraient à des civilisations postérieures. Mais la collection réunie par M. Ch. Stein est loin de nous montrer de si vénérables monuments. Elle commence avec la Renaissance et c'est déjà assez loin pour nous présenter un grand intérêt.

Nous placerons parmi les bijoux une petite boîte circulaire en argent doré, des commencements du xve siècle, destinée à renfermer un *Agnus*. La tête du Christ est représentée en ronde bosse, d'un côté, entourée de cette inscription : *Jhesus nazarenvs salva nos;* de l'autre, le buste de la Vierge, en émail translucide, occupe le centre d'une étoile entourée de cette inscription, qui spécialise l'emploi de la boîte, inscription réservée sur un fond d'émail bleu : *Gne Dei miserere*

*mei qvi crimina tollis.* Les lettres en sont outrageusement interverties, comme l'aurait fait un prote ignorant. On dirait que, les patrons des lettres formant l'inscription ayant été remises à l'ouvrier, celui-ci les aurait décalquées sans ordre sur le métal. L'existence de



PENDELOQUE EN OR ÉMAILLÉ (XVI[e] SIÈCLE).

(Collection Stein.)

lettres mobiles au moyen âge, dès le XII[e] siècle, a été prouvée par M. Ed. Fleury, dans son livre sur les *Manuscrits de la bibliothèque de Laon.* Nous-même avons signalé sur des empreintes de fer à hosties du XIII[e] siècle des renversements de lettres qui prouvent qu'on agissait à l'aide de poinçons pour en tracer les inscriptions. Comment des gens qui usaient de ces éléments n'ont-ils point inventé l'imprimerie plus tôt qu'on ne le sait?

Un autre *Agnus* également du XV[e] siècle, en argent doré, qui

accompagne celui-ci, est à noter pour son inscription, *Agnvs Dey quy tollis*, dont l'orthographe rappelle par les *y* celle d'une boîte d'ivoire italienne, destinée au même usage, dont nous avons parlé plus haut.

En tête des bijoux de parure appartenant à la Renaissance et à l'art italien, nous placerons un médaillon circulaire encadré dans un cartouche à enroulements symétriques chargés de pierreries. Apollon et Marsyas y sont représentés en petites figures de ronde bosse d'une si excellente exécution qu'elles ne perdent rien à être examinées à la loupe. On s'étonne même que la main d'un homme ait pu acquérir assez de précision pour arriver du premier coup, non seulement à modeler une tête de quelques millimètres de hauteur, mais encore à lui donner un caractère déterminé au moyen de quelques touches nettes et incisives. Les figures, sauf celle de Marsyas, et les fonds sont émaillées. Le revers est décoré de grotesques en émail translucide dans le style des petits maîtres de la seconde moitié du XVIe siècle.

Un médaillon ovale où, sur un fond de jaspe entouré d'une guirlande de lauriers, se détachent les figures de Mars et de Vénus, montre un ingénieux emploi des perles baroques. Les corps des deux divinités en sont faits, si les têtes et les membres sont exprimés par l'or émaillé. Mais la perle du corps de Vénus est si heureusement choisie qu'on la dirait façonnée tout exprès. Suivant une pratique qui s'introduisit dans la bijouterie à la fin du XVIe siècle, des pierres sont serties sur les terreins émaillés de vert, et détruisent l'unité de bijoux qui se recommandent surtout par les qualités du dessin et de la composition.

Une grande pendeloque en forme de miroir octogone, en cristal de roche décoré de fixés très fins représentant des scènes de la Passion, montée en or émaillé de blanc losangé de couleur, appartient encore à l'art du Midi, italien ou espagnol, au XVIe siècle. Mais c'est à l'Allemagne, si habile à façonner les métaux quels qu'ils soient, qu'il faut attribuer cinq « pont-à-col » en forme d'oiseau, dont le corps est formé soit d'une grosse pierre, soit d'une perle baroque, tandis que le reste est fait d'or émaillé : un griffon d'émeraude tenant un lézard dans ses serres; un léopard émaillé de gris verdâtre moucheté de noir, et enfin le dauphin que nous publions.

Quelques bagues en or, parmi lesquelles nous en distinguerons une formée de deux consoles se rattachant à une haute batte où est enchâssé un saphir octogone, et deux montres du XVIIe siècle, l'une octogone en cristal de roche, l'autre ovale en cuivre gravé, et une

coquille de cristal de roche renfermant un cadran solaire daté de 1636, complètent la série des bijoux.

Céramique. — En dépit de la chronologie et des classifications, deux maîtresses pièces s'imposent tout d'abord à l'attention : ce sont les deux grands vases d'Urbino se faisant pendants, dont nous donnerons une gravure hors texte pour mieux expliquer la forme et le décor, et pour exprimer les finesses du dessin, l'harmonie des colorations, la variété des camaïeux, et la qualité laiteuse de l'émail blanc qui sert de fond. Aussi les deux pièces portent-elles chacune sur leur socle cette inscription : *Fatte in vrbino, in botega d'Oratio Fontana.* Voici donc une œuvre authentique, sinon du célèbre potier, du moins de son atelier, qui peut servir à fixer les attributions des œuvres similaires ou de même décor que l'on admire au Bargello, au Musée du Louvre et dans quelques collections; les Patanazzi, il est vrai, ont continué le genre, mais en le caricaturant.

Avec ces deux pièces remarquables, les ateliers d'Urbino n'ont à nous offrir que deux plats représentant, l'un la fable de *Cadmus combattant le dragon;* l'autre, celle d'un certain Perillo et d'une vache de bronze; puis une charmante tasse d'accouchée, dont le décor de *soprabianco* encadre les scènes ordinaires figurées sur le couvercle et au fond de l'écuelle.

Nous sommes tenté d'attribuer à quelque atelier de Castel-Durante une brique de revêtement sur l'émail de laquelle un artiste nous semble s'être essayé à la peinture céramique. Il y a tracé en bleu, d'une main très libre, plusieurs personnages dont les types tournent à la caricature, et a signé son œuvre A. SART. 153., date qui, répétée sur un cartouche, est celle de 1532. Une légère glaçure mordorée recouvre toute la pièce.

S'il faut attribuer à Gubbio toute faïence dont le décor est avivé de couleurs à reflets métalliques, nous classerons sous cette rubrique un bassin orné de grotesques s'enlevant en blanc par enlevage sur fond bleu entourant un médaillon où, comme à l'ordinaire, un enfant est modelé en orangé sur *berettino.* Le travail est de Faenza, mais les rehauts d'or et de rubis sont de Gubbio.

C'est là aussi qu'a été revêtu de rubis la cruche à large goulot de forme archaïque que nous publions, et dont le décor, très librement exécuté en bleu, a pour pièce fondamentale un écu d'armoiries de forme allemande.

Une grande coupe pédiculée ornée de grotesques et de zones de

feuilles entablées sur le fond rouge particulier à Chaffagiolo, et un plat décoré d'arabesques bleues et orangées sur fond *berettino*, que nous croyons de Venise, complètent l'apport de l'Italie.

Quant à la France, elle est représentée par deux salières triangulaires portées par trois chimères posées sur l'angle, de Bernard Palissy, et par une salière d'Oiron, dont le récipient circulaire repose sur trois arcades qui encadrent un satyre, un enfant portant l'écu de France et une baigneuse assise. L'écu de France est encore figuré sur une des colonnes, tandis que trois croissants enlacés décorent le fond de la coupe. Des nieilles rouge d'œillet garnissent les parties planes de cette pièce d'un dessin très sobre, et qui, par ces caractères, doit appartenir aux premières époques de la fabrication.

Les émaux. — Deux crosses et deux chandeliers dans un excellent état de conservation, représentent l'art limousin du XIII^e siècle, avec un grand pied triangulaire. Ces crosses sont connues par des répliques. La volute de l'une s'épanouit en un large fleuron et sort d'un buste d'ange placé au-dessus du nœud, et celle de l'autre enveloppe un ange armé d'une croix qui combat le dragon qui la termine.

Les deux chandeliers dont la tige est interrompue par trois nœuds, présentent cette particularité que leur pied à trois faces est orné de dragons et de rinceaux en réserve sur fond d'émail bleu, tandis que le nœud central est orné de dragons émaillés sur fond doré.

Quant au grand pied percé sur sa plate-forme d'un trou quadrangulaire qu'entourent trois verrous, nous pensons qu'il a dû servir à fixer une croix, qui tantôt était portée en tête des processions, tantôt était exposée sur l'autel.

Un mors de bride complet, en cuivre doré, ne touche à l'émaillerie que par ses deux bossettes qui sertissent deux petits disques émaillés d'armoiries. Cette pièce rare, reproduite dans le *Glossaire d'archéologie* de M. Victor Gay, appartient au XIII^e siècle.

Neuf plaques à quatre lobes provenant d'une croix du XIV^e siècle, dont la *Gazette des beaux-arts* vient d'emprunter une gravure au livre de M. Ed. Garnier dans un article bibliographique sur l'*Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, seraient d'origine espagnole. L'Espagne, en effet, a dû pratiquer l'émaillerie dès le XIII^e siècle, ainsi que nous avons pu nous en convaincre en étudiant quelques petites plaques émaillées d'écus d'armoiries évidemment espagnoles, dans la collection de M. de Goyena, à Séville. Sur les plaques de la collection de M. Stein, l'émail est réduit à l'état de fond bleu pour des bustes

d'évangélistes ou de saints, réservés en métal, dont les profondes gravures sont remplies de ce qu'on appelle l'émail de niellure. Ce genre de travail se rencontre moins fréquemment à Limoges qu'en Italie et même en Allemagne.

Une navette à encens du xv[e] siècle est précisément un exemple de cette façon particulière dont les Italiens ont surtout traité l'émail champlevé. Les deux bustes de la Vierge et de l'ange, empruntés à l'art gracieux de Beato Angelico, ne sont en définitive que des gravures dont les traits niellés s'enlèvent sur un fond d'émail bleu.

L'émail translucide sur relief est représenté par un petit disque où est figuré le *Jugement dernier*. Les figures sont exprimées par le métal du fond, qui est de l'argent, tandis que les draperies sont émaillées ainsi que le champ. Ce disque sert de couvercle à une boîte qui a été munie, au xvi[e] siècle, d'un pied et d'une poignée afin de pouvoir servir de Paix.

Ce qu'on appelle les émaux peints, bien que la peinture ne soit pour rien dans leur exécution, se recommande plus par la qualité que par le nombre. Nous placerons en tête une Vierge à mi-corps, tenant l'Enfant Jésus debout, posé sur son manteau, dans un encadrement d'architecture, exécutée sur argent avec rehauts d'or, par Nardon Pénicaud; puis une Vierge allaitant l'Enfant Jésus, œuvre très intéressante, d'abord parce que le caractère individuel de la tête semble indiquer qu'il s'agit d'un portrait; puis par le procédé de son exécution, que L. Limosin a seul pratiqué à Limoges. Sur un fond général d'émail blanc, qui a dû être cuit au préalable, il a fait en bistre roux le dessin et le modelé sommaire de sa composition. Il a laissé telles quelles les carnations et les broderies de la guimpe, mais il a légèrement glacé de couleur transparente, tannée et verte de deux tons, les costumes et les draperies qu'il a, par places, éclairés de blanc : les hachures de la préparation indiquant les ombres. Un bleu nuageux couvre le fond. C'est une œuvre charmante et légère, un peu plus qu'un croquis en émail.

Le procédé est à peu près le même, mais moins varié, dans la petite plaque d'émail que nous reproduisons, et qui représente un *Triomphe* d'après Mantegna. Les traits, d'une grande finesse, ont été faits par une main des plus expertes sur l'émail blanc, puis on a particularisé quelques draperies avec un peu d'émail coloré déposé sur les seules parties dans l'ombre.

Nous croyons cet émail italien, bien que la même collection nous montre une petite plaque ovale, exécutée fort probablement par la

même main, qui porte une inscription française. Un jeune homme y offre une fleur à une jeune femme, au-dessous de cette légende : Prenez an gre. Si le costume de la femme est français, celui de l'homme, avec les plis touffus de sa jaquette et sa coiffure, nous rappelle les personnages peints sur les *cassoni* italiens du xv^e siècle. M. Ed. Garnier l'a reproduite dans son *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie.*

Quatre plaques d'assez grandes dimensions où sont représentés en grisaille *Avtvmnvs*, sous les traits de Bacchus; *Hiems* sous ceux de Saturne; la *Dialectique*, femme assise, ergotant sur ses doigts devant quelques enfants nus comme elle, et *S.-M.-Madelena*, à mi-corps, d'une nudité absolue, assise et lisant, sa tête charmante posée sur une main d'une délicatesse exquise, ces quatre plaques sont importantes pour l'histoire de Jean II Pénicaud. Si l'*Automne* est signé ian penicavt iv, et i. p., et si le contre-émail laisse apercevoir son poinçon si connu, la *Dialectique* est assise sur un massif cubique sur lequel est figuré un combat de cavalerie. Or ce combat est d'une identité absolue avec les sujets analogues qui recouvrent de petites plaques signées kip, et parfois frappées au revers du poinçon des Pénicaud. Plusieurs critiques, M. E. Molinier entre autres, ont une tendance à confondre le prétendu anonyme kip, avec Jean II Pénicaud, et la *Dialectique* de M. Ch. Stein leur donnerait raison.

Nous passerons rapidement sur les pièces de vaisselle émaillées par Pierre Reymond, parce qu'elles n'ont rien à nous apprendre sur les mérites de leur auteur, qui a exécuté dans la force de son talent une grande coupe sur pied bas, représentant le combat de Samson et du lion dans d'assez grandes proportions, et une urne ovoïde à deux anses, où une chasse et l'aventure d'Actéon sont figurées sous une glaçure des plus brillantes. Pierre Reymond était vieux lorsqu'il exécuta deux assiettes, représentant l'une le *Triomphe d'Amphitrite*, et l'autre *Psyché réveillant l'Amour*, et il se rapprochait tellement de P. Courteys en peignant l'histoire de Diane sur les différentes plaques d'un coffret à monture de bois doré, que ses initiales P. R. sont indispensables pour qu'on lui réserve ces émaux polychromes.

Verrerie. — Place d'abord aux Arabes avec deux pièces : une lampe de mosquée de la forme bien connue, et une coupe pédiculée à bords rentrés d'assez grande dimension. En comparant ces verreries avec celles dont on a lu les inscriptions qui les ont datées, nous les croyons des commencements du xiv^e siècle. Le col et la panse de

la lampe sont couverts de ces grandes lettres coufiques qui dérivent si facilement en un ornement. Elles sont émaillées de bleu sur le col, où l'inscription est interrompue par des écus circulaires chargés d'une coupe rouge, et réservées sur un fond d'émail bleu sur la panse. La coupe est décorée sur l'épaule et sous le fond de deux frises de lions d'un grand caractère, et de feuillages tracés en bistre roux réservés sur fond bleu, interrompus par des disques. Une inscription en lettres coufiques, en réserve, court sur la panse.

Les ateliers de Murano du XV^e^ siècle doivent réclamer la belle aiguière en verre, dont la gravure à l'eau-forte qui accompagne ces lignes traduit si heureusement les oppositions des bleus profonds du fond et des blancheurs des émaux, l'un et l'autre dévorés par la lumière aux places où le verre la réfléchit.

Une seconde aiguière de verre blanc, à panse déprimée, est émaillée de cavaliers blancs enfoncés jusqu'au poitrail de leurs lourds chevaux dans des ondes vertes, au milieu des plantes et des fleurs vertes et jaunes. Comme la précédente, elle est ornée de perles bleues, rouges ou blanches, s'enlevant sur un fond d'or.

Une grande coupe, qu'une ménagère appellerait tout simplement une cuvette, en verre blanc couvert de branchages, encadrant des chevaux et des bustes d'émail blanc, dénote une fabrication espagnole par le vert des branchages et le jaune des fleurs qu'ils portent.

MINIATURES ET MANUSCRITS. — Un fragment très important d'un manuscrit sur velin des commencements du XV^e^ siècle, qui doit avoir pour titre : *C'est le secret de l'histoire naturelle, contenant les merveilles et les choses mémorables du monde*, ainsi qu'on l'a reconnu par l'imprimé fait à Paris, en 1504, par Kerver, est remarquable par le grand nombre de miniatures qu'il renferme. Celles-ci qui sont presque des grisailles, ainsi que la mode en vint à la fin du XIV^e^ siècle, représentent d'une façon aussi amusante que fantaisiste les habitants des contrées où l'auteur nous promène.

Un autre petit in-4° du XIV^e^ siècle, d'origine italienne : les *Prophéties des papes*, par l'abbé Joachim, renferme trente grandes miniatures largement exécutées, où les papes sont en butte aux agressions les plus invraisemblables de divers animaux. Un texte très court, d'une belle écriture romaine, explique chaque scène de ce livre singulier, imprimé à Venise en 1589, avec des gravures exécutées d'après les miniatures du manuscrit.

Parmi les miniatures, dans le genre de Fouquet, d'un petit livre

d'heures, des commencements du XVIe siècle par conséquent, nous noterons une Vierge au milieu d'un chœur d'anges et, dans un genre différent, une Bethzabée assise toute nue sur la margelle de son bain, les pieds dans l'eau; cette nudité singulière dans un livre de prières nous donne de non moins singuliers indices sur ce qu'était l'idéal de la beauté féminine pour les artistes à qui l'art antique était inconnu; car, après tout, cette Bethzabée est charmante dans son ensemble, sinon dans tous ses détails.

Un autre petit manuscrit oblong, qui, parmi des prières en allemand, en contient une contre le Turc et ses agressions, est surtout remarquable par sa reliure. Celle-ci est entièrement en cuivre gravé et doré. Elle renferme d'un côté une boussole, de l'autre diverses règles. L'inscription suivante : *Praga fecit Erasmus Habermel*, 1599, nous renseigne sur l'auteur, le lieu et la date de la fabrication.

Il y en aurait long à dire sur un curieux manuscrit in-4°, sur vélin comme les précédents, qui renferme les *Epistres d'Ovide..... avec l'épitaffe de ma dame de Balzac, l'arrest de la dame Sans Sy et l'appel des trois dames contre icelle, le tout en rimes*. Huit grandes et belles miniatures, dans le style de celles que Jean Bourdichon et Jean Poyet ont exécutées à la fin du XVe siècle et au commencement du siècle suivant en l'honneur d'Anne de Bretagne, illustrent le texte amphigourique de « l'acteur » anonyme, composé de 1492 à 1498. « La dame Sans Sy » ni mais est Anne de Bretagne elle-même.

Mentionnons, pour en finir, un triptyque composé de 64 petites miniatures de 0m07 sur 0m055 environ, représentant la vie de la Vierge et du Christ, depuis les scènes qui précèdent leur naissance jusqu'au Jugement dernier. Les figures sont à mi-corps, et exécutées avec un talent des plus précieux par un disciple de Memling. Si leur auteur a peint des tableaux qui soient connus, une particularité pourra aider à le reconnaître. A partir de la Flagellation jusqu'à la Crucifixion le corps du Christ est tout rouge de sang. Mais dès qu'il est mort, il revêt, comme par miracle, la blancheur cadavérique.

CUIR GRAVÉ. — En avons-nous fini? Non encore. Car il y a une petite boîte recouverte en cuir gravé que les amateurs ne nous pardonneraient point d'avoir omise, tant leur goût présent est vif pour ce genre de curiosité. Cette boîte à couvercle semi-hexagone, d'un bois fort mince et fort léger, est revêtue à l'extérieur comme à l'intérieur de cuir gravé. L'entaille a creusé un sillon dont les deux rebords forment chacun un petit filet saillant qui limite l'or et les couleurs

dont le cuir est revêtu. Le décor extérieur est formé de jeux d'enfants, s'amusant aux vendanges, du combat d'Hercule et d'Antée, et d'un gros masque : le tout doré sur fond bleu, rouge ou vert.



BROC DU XVI^e SIÈCLE, EN FAIENCE DE GUBBIO.

(Collection Stein.)

Sur le bord du couvercle court cette inscription, en lettres carrées d'une lecture très difficile :

*Ave mon — ♡ Amy de ♡.*

A l'intérieur, parmi les inscriptions, plutôt figurées que réelles, qui couvrent des banderoles, nous avons déchiffré cette date :

L'AN MIL CCCC-IIIIXX-VVI (1491).

L'œuvre est française, et ressemble étonnamment par son mode de travail au cabinet exécuté à l'occasion du mariage de François II, que possède aujourd'hui M. Spitzer. Si les figures rappellent l'art italien du XV<sup>e</sup> siècle, les inscriptions sont françaises, surtout par le rébus qui y a fait remplacer le cœur par son image.

L'espace nous manquant, nous nous arrêtons ici, n'ayant su faire comme l'ancien qui ne s'était pas mis en route faute de savoir où mettre un terme à ses conquêtes. Nous en avons fait de fort belles le long du chemin, ce qui sera notre excuse.

ALFRED DARCEL.





VERRE EMAILLÉ DE VENISE (XV$^e$ SIÈCLE)

(Collection Stein)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. [illegible]

LA

# RENOMMÉE DE CADILLAC

## AU MUSÉE DU LOUVRE

---

Parmi les sculptures exposées dans le Musée de la Renaissance, au Louvre, il en est une qui a toujours piqué au plus haut point ma curiosité : c'est une *Renommée* de bronze, placée dans la salle des Anguier, en pendant du *Mercure* de Jean de Bologne. J'avais été frappé, comme beaucoup de visiteurs, par la hardiesse de mouvement et la vie de cette figure, par la liberté et la souplesse de son exécution, l'originalité de son style, et surtout par le réalisme qui en accentue si singulièrement les détails. Elle se posait, dans sa libre allure, comme une énigme dont la clef devait indéfiniment peut-être nous échapper.

D'où venait-elle? Quelle main d'artiste l'avait modelée? On eût été bien embarrassé de répondre à ces questions, il y a peu de temps encore. Tout au plus s'accordait-on à en attribuer l'exécution à l'École française de la fin du XVIe siècle.

Voici comment cette statue était décrite dans le catalogue, aujourd'hui épuisé, de M. Barbet de Jouy[1] :

« N° 164. — LA RENOMMÉE, par Guillaume BERTHELOT. — Statue de bronze : hauteur, 1m34.

« Elle est nue, ailée, représentée volant et soufflant dans une trompette qu'elle soutient de la main droite ; dans la gauche est un appendice qui semble un fragment d'un instrument semblable. La statue ne tient à sa base que par l'extrémité du pied droit. Le socle, de forme hémisphérique, est moderne.

1. *Description des sculptures modernes au Musée du Louvre*, par M. Henry Barbet de Jouy. Paris, Mourgues, 1856.

« M. Lenoir affirme que cette statue a été originairement placée à Bordeaux, au Château-Trompette, aujourd'hui détruit. La *Description du château de Richelieu*, par Vignier, fait mention d'« une Renommée d'airain, qui est sur le petit dôme au-dessus de la porte et qui est de Berthelot »; il la dépeint ainsi :

> La Renommée au vol soudain,
> Au-dessus de ce petit dôme,
> Une trompette en chaque main,
> Publie avec plaisir de royaume en royaume,
> La grandeur du ministre et de son souverain.

« On ne saurait trouver une indication plus juste de la statue que le Louvre possède. Or une statue identique, provenant du château de Boissy et antérieurement de celui de Richelieu, a été vendue à Paris au mois de décembre 1854 ; celle-là était assurément celle dont parle Vignier et avait été, de même que la nôtre, fondue sur le modèle de Guillaume Berthelot. »

L'hypothèse était ingénieuse et présentait, à première vue, de grandes apparences de probabilité ; mais elle tombe devant la découverte des documents d'archives. Aujourd'hui, grâce aux recherches heureuses et simultanées de deux érudits bordelais, MM. Braquehaye [1] et Communay [2], nous savons par qui et pour qui fut faite la *Renommée* du Louvre. La trouvaille est assez importante pour qu'il nous ait paru utile d'en donner les résultats à nos lecteurs.

Déjà, en 1876, dans un Mémoire lu à la réunion des Sociétés savantes à la Sorbonne, M. Braquehaye avait démontré que cette statue de la Renommée ne pouvait avoir décoré un dôme de la forteresse militaire, dite Château-Trompette, à Bordeaux, mais qu'elle provenait du mausolée du duc d'Épernon, Jean-Louis de Nogaret, et de la duchesse, Marguerite de Foix-Candale, sa femme, élevé dans la chapelle funéraire de l'église Saint-Blaise, à Cadillac en Guienne. Depuis, deux Mémoires sur le château, la chapelle funéraire et le mausolée des ducs d'Épernon, présentés aux réunions de 1880 et de 1884, par le même érudit, ont complété et élargi les conclusions

1. M. Braquehaye, président de la Société archéologique de Bordeaux, vient de reconstituer, sur de curieux documents inédits, l'histoire inconnue d'une de nos fabriques de tapisseries provinciales, celle de Cadillac en Guienne. Nous publierons prochainement son travail (N. D. L. R.).

2. M. Armand Communay prépare un ouvrage qui, sous le titre de *Chronique de Cadillac*, contiendra l'histoire du célèbre château des Foix-Candale et des d'Épernon.




LA RENOMMÉE DE CADILLAC, PAR PIERRE BIARD.

(Musée du Louvre.)

du premier rapport. L'ensemble de ces trois intéressantes communications fait grand honneur à la clairvoyance de leur auteur.

A la fin du XVIe siècle, l'ancien mignon de Henri III, le fastueux et orgueilleux duc d'Épernon, était devenu l'un des personnages les plus puissants et les plus riches de France. Dès 1597, il entreprenait dans l'église Saint-Blaise l'édification d'un vaste et magnifique mausolée élevé à la mémoire de feue Marguerite de Foix sa femme; en 1598, il jetait les fondements et, en 1599, il posait la première pierre du château princier qu'il allait élever sur les bords de la Garonne, à Cadillac en Guienne. Il en fit une des plus somptueuses résidences de la France. Enfin, en 1606, il achevait la construction de la chapelle funéraire de Saint-Blaise, destinée à recevoir le mausolée de sa femme et de lui-même.

M. Braquehaye, d'après le plan du soubassement qui était encore visible, il y a quelques années, sur le sol de la chapelle, d'après les auteurs qui ont parlé *de visu* du monument, d'après quelques débris conservés soit à Cadillac, soit au Musée de Bordeaux, et surtout d'après l'inventaire des matériaux de démolition, a reconstitué par le dessin l'ensemble du mausolée de Cadillac, qui était un des monuments funéraires les plus importants qui existassent en France au moment de la Révolution. La description qu'en a donnée M. Braquehaye, concorde parfaitement, sauf pour le nombre des colonnes, qui aura été augmenté de deux pendant le cours de l'exécution, avec le texte du marché que M. Communay vient d'avoir la bonne fortune de découvrir. Ce précieux document est d'une clarté qui ne laisse rien à désirer. En voici le texte tel qu'il vient d'être publié dans le bulletin des *Archives de l'art français* (n° de décembre 1885) :

[A Bordeaux, 3 septembre 1597]. — Entre *Pierre Biard*, architecte et sculteur du Roy, habitant de la ville de Paris, rue de la Serisaye, paroisse de Sainct-Pol, et près l'Archenac[1] des pouldres, lequel de son bon gré et volonté a promis et promet par ces présentes à hault et puissant seigneur messire Jean Loys de la Vallette, duc d'Épernon, pair et collonel de France, etc.

C'est à sçavoir, de faire dans l'église collégiale Sainct-Blaise de Cadillac, au lieu où il luy sera monstré par le dict sieur ou aultre le sepulcre de feu haulte et puissante dame Marguerite Loyse de Foix de Candalle, quand vivoit espouze dudict seigneur duc, et duchesse d'Espernon, lequel sepulcre sera d'ung ordre dorique composittc, sçavoir de six colonnes de huict piedz de hault tant en la basse que chapiteau, sçavoir sept pieds pour le fust de la colonne et ung pour la basse et chapiteau, sur lesquelles colonnes et chapiteau sera posé une architabre

1. Arsenal.

(*sic*) et corniche doricque compositte de vingt poulces de hault ou environ, et sur la dicte corniche sera posé une forme de piedestal de quatre pieds et demy de hault ou environ, aulx deux coustés duquel piedestal seront mises les effigies priantes à genoulx tant dudict seigneur duc que de la dicte feue dame son espouze, et par les deux bouzs d'icelluy piédestal seront mises, sçavoir, par le devant les armoiries de mondict seigneur, et par le derrière tant celles dudict seigneur que de la dicte dame my parties, et devant les dictes armoiries sur deulx colonnes seront posées sur l'une un casque et gantelets et sur l'aultre et dernier ung trophée d'armes; sera aussi tenu faire sur le dit piedestal une forme de basse composite de deux pieds de hault ou environ, sur laquelle basse sera posée de cuyvre une figure de Renommée sur le plan desdictes colonnes, et sur ung plinte de cinq à six poulses de hault et de six pieds de long et aultant de large faisant forme carrée, sur lequel plinte et au milieu desdites colonnes sera tenu poser un vase ou tumbeau de six pieds de longs ou environ et de quatre de large et de quatre de hault et sur ledict vase seront posées effigies gisantes tant de mondict seigneur que de madicte dame, au tour duquel vase sera tenu poser deux tables pour y escrire par ledict *Biard* ce quy plaira audict seigneur en lettres dorées; tout lequel susdict ouvraige, sauf la figure de Renommée, sera de marbre, sçavoir les figures de marbre blanc sans vayne et tout le reste de marbre de couleur, le tout tel et plus beau quy se pourra trouver au mont Pyrené, laquelle sepulture et ouvraige susdict le dict *Biard* sera tenu de faire en tous poinctz bien et deuement, suivant le pourtraict que le dict *Biard* en a baillé audict seigneur, paraffé de moy dict notaire, et avoir le tout faict et parfaict et posé dans la dicte église de Cadillac au lieu qui lui sera monstré et ce dans deux ans prochains à compter du jour du premier paiement quy sera cy après declairé et ce à peyne de tous despens, dommaiges et intérets.

Et a esté faicte la susdicte promesse moiennant la somme de 4,000 escus sol., laquelle somme le dict seigneur a promis de paier audict *Biard* ou à son certain mandement, sçavoir 4,000 livres lorsqu'il commencera à faire la dicte sépulture, aultres 4,000 livres lorsque le dict *Biard* aura faict la moitié de cette besoigne et le reste et fin de paiement lorsque la dicte sépulture sera faicte et parfaicte [1]. Et de tant que le dict *Biard* est contraint de faire les cinq figures en la ville de Paris, a esté arresté qu'il sera tenu les faire porter et conduire en la ville de Cadillac à ses coutz et despens et le dict seigneur portera le risque de la mer.

Faict et passé à Bordeaux, au chasteau de Puypaulin, le dict jour 3 septembre 1597, en presence de Pierre Mellan, sieur de Sainctonys, conseiller du Roy en ses conseils d'Estat et intendant de finances en France, de Ramond de Forgues, secrétaire du dict seigneur duc, et de Loys de la Grange, aussy secrétaire du dict seigneur duc.

1. Le texte du document porte en cet endroit une mention annexe qui a été omise dans la copie publiée par les *Archives de l'art français;* cette mention bien qu'obscure et incorrecte indique que le duc d'Épernon avait eu antérieurement à la commande du tombeau des relations avec Biard : « Et moyennant le présent contract, autre contract fait en la ville de Paris entre M. de Moroy, faisant pour led. Seigneur duc et le dit *Biard* demeure cancelle et de nul effet et les 70 escus sol. par led. *Biard* reçus et contenus au dit contract, icelluy *Biard* sera tenu les tenir en compte sur le contenu au présent contract ... »

Le présent contrat nous donne le nom de l'artiste chargé d'édifier et de sculpter le mausolée de Cadillac, de celui par conséquent qui a exécuté la figure de bronze de la *Renommée*. Ce n'est pas Guillaume Berthelot, mais Pierre Biard, architecte-sculpteur, que nous serons tenus désormais de ranger parmi les artistes les plus considérables de la fin du XVI[e] siècle.

La duchesse d'Épernon était morte dans les premiers jours d'août 1597; la cérémonie funèbre eut lieu le 19 du même mois; le contrat pour l'érection du mausolée fut passé le 3 septembre. On voit que le duc d'Épernon n'avait pas perdu de temps. Ce contrat a été signé au château de Puypalin, chez la tante de sa femme, Marie de Foix-Candale, qui venait, quelques jours auparavant, de passer un autre marché avec le même Pierre Biard pour le monument qu'elle désirait élever à la mémoire de son frère, François de Foix, prince de Candale, évêque d'Aire, mort en 1594 à l'âge de quatre-vingt-un ans. Biard, appelé par le duc d'Épernon, avec lequel il était déjà en relations d'affaires, avait, comme on dit, fait d'une pierre deux coups et s'était engagé à huit jours d'intervalle pour l'édification de ces deux monuments considérables.

Le mausolée de l'évêque d'Aire fut dressé dans le chœur de l'église des Augustins. La composition n'était pas moins importante que celle du tombeau de Cadillac. Le second des documents découverts par M. Communay nous en donne également une minutieuse description :

[A Bordeaux, 26 août 1597.] — A esté présent *Pierre Biard*, architecte et esculteur (*sic*) du Roy, habitant la ville de Paris, en la paroisse Saint-Paul et rue de la Serisaye près l'Archenac des pouldres, lequel de son bon gré et volonté a promis et promet par ces présentes à haute et puissante dame Marie de Foix et de Candalle, dame vicomtesse de Ribeyrac, Montagrier, Montcucq, Castelneu de Medoc, Puypaulin et autres places...

C'est à sçavoir de faire, dans le couvent des Augustins de cette ville et dans le cœur d'icelle, ung monument pour feu hault et puissant seigneur François Monsieur de Foix et de Candalle, quand vivoit evesque d'Ayre...

Lequel monument sera de marbre noir, de huict pieds de haulteur, de dix pieds de long et ung base garny de six consolles de cuyvre et de six festons et de quatre globes mathématiques, dans lequel base sera posé le corps dudict seigneur, lesquelles consolles, festons et globes seront de cuyvre jaulne reluisant en couleur d'or. et soubs ledict base y faire un long soubzbassement de marbre de couleur, garny de huict tables de marbre noir pour escrire ce qu'il plaira à ladicte dame et que ledict *Biard* fera escrire et dorer; autour duquel soubzbassement y aura quatre figures quy représenteront les quatre vertus cardinales, à sçavoir : Prudence, Tempérance, Force et Justice; dans lequel soubzbassement sera posé le corps, avecques chasse de plomb, de feue haulte et puissante dame Jacqueline de

Foix, sœur dudict feu seigneur et de ladicte dame de Ribeyrac; lesquelles quatre figures seront de cuivre jaulne en couleur d'or, et sur ledict base sera fait ung ornement de marbre de couleur, dans lequel ornement sera mis et posé le pourtraict et figure dudict feu seigneur de marbre blanc, et sur le dict ornement ung aultre pourtraict priant à genoulx, vestu en accoultrement d'evesque avec sa chappe romaine et pontificalle, laquelle figure sera faicte priant en forme contemplative en la fasson de sainct François transfiguré, aussi de marbre blanc, avecques l'ordre du Sainct-Esprit, devant laquelle figure sera auprès de ses genoulx posé la figure de la mitre episcopalle avec ses houppes pendantes ; toutes lesquelles figures seront de mesme grandeur qu'estoit ledict feu seigneur de Foix et de Candalle luy vivant, et par le hault dudict ornement et par les deulx boutz y aura deux armoiries de la maison de Foix et Candalle luy vivant, et par le hault dudict ornement et par les deux boutz y aura deux armoiries de la maison de Foix et de Candalle, de chescun cousté une, lesquelles armoiries seront de cuyvre jaulne. Tout lequel susdit monument cy dessus speciffié ledict *Pierre Biard* sera tenu de faire et parfaire bien et deuement de tous poincts suivant le pourtraict qu'il en a baillé à la dicte dame et sera tenu fournir toutes choses et matières qu'il y sera besoing et requis de faire et icelluy poser et le rendre parfaict bien et deuement au dire des gens experts dans ung an et demy prochain, à peine de tous despens, dommaiges, interets, moyennant la somme de cinq mille escus sol., à soixante sols pièce, sur laquelle somme la dicte dame fera remettre à Paris, le 15 octobre prochain venant, deux mille escus, le restant payable à la fin de la besongne ; et de tant que ledict *Biard* a dict ne pouvoir faire pourter ne conduire en ceste ville le dict monument que par eau, ont arresté que la dicte dame portera le risque de mer, mais que touttefois le dict *Biard* pourtera tous frais qu'il conviendra faire pour le port et conduicte de la dicte œuvre.

Et ont esté faites dites promesses au chasteau de Puypaulin, en présence de Me Florimond de Raemond, conseiller au parlement de Bordeaux, et de Me Claude de Candale, escuyer, seigneur de Beauséjour.

Il est permis de supposer que Pierre Biard commença par le tombeau de l'évêque d'Aire, ou que tout au moins il conduisit de front l'exécution de ces deux œuvres, dont l'importance était à peu près égale. Nous savons, en effet [1], que le mausolée de Cadillac ne fut entièrement dressé qu'en 1612.

Le mausolée du duc d'Épernon était donc composé de cinq figures au moins dans une somptueuse architecture : Jean Louis de Nogaret, 1er duc d'Épernon, et la duchesse Marguerite de Foix-Candale, tous deux les mains jointes et couchés côte à côte sur le sarcophage; puis Bernard de Nogaret, 2e duc d'Épernon, et la duchesse sa femme, Gabrielle Angélique de Bourbon, fille légitimée de Henri IV et de la marquise de Verneuil; enfin la *Renommée* de bronze qui s'élançait avec hardiesse au-dessus du monument.

1. Braquehaye, Mémoire de 1880.

Le mausolée des augustins de Bordeaux nous était connu avant la découverte de M. Communay, par la description qu'en donna Jodocus Sincerus, pseudonyme du Hollandais Zinzerling, dans son *Itinerarium Galliæ* (Lugduni, 1616, appendice, p. 105). Le sommet était occupé par la statue du prélat agenouillé, les mains jointes, revêtu de ses habits pontificaux. Aux quatre angles du mausolée se trouvaient quatre grandes figures de bronze qui représentaient : la *Prudence,* la *Justice,* la *Force* et la *Tempérance.*

Les deux monuments furent détruits à la Révolution. Les statues de bronze des augustins furent envoyées à Rochefort pour être fondues et transformées en canons. Nous connaissons d'autre part la date exacte de la démolition du mausolée de Cadillac. La municipalité fit procéder à cet acte de vandalisme dans le mois de novembre 1792. Les statues furent brisées [1]; les huit colonnes ioniques et les entablements servirent à édifier un autel de la Patrie ; — ils existent encore aujourd'hui à Bordeaux. Quant à la statue de la *Renommée,* conservée en raison de sa beauté, elle fut remise au citoyen Rayet, bibliothécaire du district. M. Braquehaye a reconstitué, sur des documents certains, son histoire depuis ce moment jusqu'à son entrée au Louvre.

Par un arrêté du 8 septembre 1804, M. Ch. Delcroix, préfet de la Gironde, chargea M. Combes, architecte de la préfecture, de transporter de Cadillac à Bordeaux, la statue « qui était gisante dans une des salles du château, où elle était exposée à la détérioration ». Puis celle-ci fut dressée sur une colonne dans le jardin de la préfecture (aujourd'hui mairie) et y resta trente ans ; elle fut enlevée du jardin lors de l'échange de l'hôtel de ville contre le Palais-Royal, le 10 janvier 1834 ; les administrateurs du Domaine la firent transporter à Paris, malgré les vives réclamations des Bordelais, et la liste civile s'en empara. Elle figure sur le registre des entrées du Musée du Louvre en octobre 1834. Au milieu de ces vicissitudes, elle avait perdu la trompe qu'elle tenait à la main ; ses ailes de bois, détruites par l'humidité, avaient été remplacées par des ailes de bronze.

Ce chef-d'œuvre, qu'anime un souffle de vie si étonnant, est donc de Pierre Biard. Personne n'eût songé au nom de cet artiste, dont les œuvres parisiennes ne nous sont connues que par les brèves descriptions de Sauval. Le *Dictionnaire* de Jal nous apprend qu'il naquit à

1. On en a retrouvé les têtes mutilées à Cadillac et à Bordeaux, ainsi que des fragments des écussons et des trophées qui décoraient le sarcophage.

Paris en 1559 et qu'il mourut dans la même ville le 17 septembre 1609. C'est Pierre Biard qui composa et tailla la statue équestre de Henri IV qui fut placée dans le tympan arrondi, au-dessus de la porte principale de l'Hôtel de Ville; elle disparut à la Révolution et fut remplacée par une autre statue de Henri IV, due au sculpteur Lemaire, de Valenciennes, statue qui, à son tour, fut détruite dans l'incendie de la Commune, en 1871. Sauval attribue encore à Biard, comme architecte, le gracieux et élégant jubé de Saint-Étienne du Mont, qui est une des œuvres les plus originales de la Renaissance française. Les grandes figures qui surmontent les portes sont assurément très inférieures à la *Renommée* du Louvre, mais sont-elles de la main même de l'artiste? Biard a été à Rome. La *Renommée* qui nous occupe est bien d'un homme qui a étudié les œuvres de Michel-Ange. Son fils, Pierre Biard II$^{e}$, fut un sculpteur de talent.

M. Braquehaye est convaincu que Pierre Biard le père exécuta aussi le tombeau du maréchal d'Ornano, dont la statue principale est conservée au Musée de Bordeaux. Nous pouvons nous fier à la sagacité d'un homme qui avait affirmé, avant la publication des deux marchés découverts par M. Communay, que le tombeau des augustins était dû au même artiste que celui de Cadillac.

Revenons, en terminant, aux bords de la Garonne. Malgré les mutilations successives qui ont anéanti les œuvres d'art qui ornaient le château de Cadillac, ce qui reste de celui-ci présente encore le plus vif intérêt. M. Braquehaye avait retrouvé les noms des deux architectes qui, selon lui, auraient construit et décoré la résidence du duc d'Épernon : ce sont Pierre Souffron et Jean Langlois. Peut-être faudra-t-il leur substituer celui de Pierre Biard, qui serait en même temps l'architecte de la chapelle de Saint-Blaise. Souffron et Langlois n'auraient été que les conducteurs de l'œuvre conçue par Biard.

Huit cheminées sculptées existent encore au château de Cadillac, transformé en maison centrale de détention. Elles sont, paraît-il, presque aussi remarquables que la fameuse cheminée du château de Villeroy, conservée au Musée du Louvre. Ces œuvres monumentales, exécutées en pierre fine de la Charente, incrustées de marbre précieux, sont presque intactes. C'étaient ces cheminées que Golnitz, en 1631, admirait dans toute leur splendeur et déclarait sans rivales en France[1].

LOUIS GONSE.

1. *Itinerarium Belgico-Gallicum*. Lugduni, 1631, p. 614.

# L'ART D'ENLUMINER

## MANUEL TECHNIQUE DU QUATORZIÈME SIÈCLE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

---

## III.

### APPLICATION DES COULEURS.

Une fois tous ses apprêts terminés, et ses couleurs essayées sur un morceau de parchemin en guise de palette, l'enlumineur traçait d'abord sur le vélin, soit avec le crayon, soit avec la plume trempée dans une encre noire, rouge ou bistre, les contours de sa figure. L'auteur du traité, tout entier à ses préoccupations de coloriste, ne nous donne pas sur ce point important les détails que nous aurions désirés; mais il indique en passant que l'esquisse des lettres, des feuilles ou des images quelconques précédait sur le parchemin toutes les autres opérations [2]. Immédiatement après, la place délimitée par cette esquisse, c'est-à-dire le *champ* à peindre, était enduit tout doucement d'une couche de colle amollie sur les lèvres, qui le disposait à bien recevoir la couleur et à se l'*incorporer* solidement. Cette sage précaution n'était souvent prise qu'à l'égard des parties à dorer; elle était cependant tout à fait nécessaire lorsque la peau était rude ou velue [3].

Une première couche de pinceau était ensuite donnée sur toute la

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXII, p. 422, et t. XXXIII, p. 54.

2. N° 15. L'usage de cette esquisse nous est prouvé par d'autres témoignages. Voy. à ce sujet Éd. Fleury, les *Manuscrits à peintures de la bibl. de Laon*, 1re part., p. 75, 80; Labarte, *Hist. des arts industriels*, II, 180; Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture*, p. 19; Dehaisnes, l'*Art chrétien en Flandre*, p. 39, 75.

3. Nos 15, 26.

surface du dessin, s'il y avait lieu et, comme on vient de le voir, avec une teinte un peu pâle, mélangée de céruse ; c'est ce qu'on appelait *investir* ou recouvrir le champ, et le mot *champier*, qui se rencontre souvent dans d'autres textes, avait une signification analogue. Sur ce champ coloré, le pinceau revenait pour tracer, dans une nuance différente, d'autres dessins, des détails quelconques (*profilare profilaturæ*), et aussi pour *réinvestir* ou pour renforcer la nuance du fond. Enfin il restait à mettre les ombres (*umbrare*) à l'aide de tons plus foncés, sans mélange, ou avec une couleur spéciale, comme le violet de tournesol ou la rosette sans corps [1]. L'azur lui-même s'ombrait avec cette dernière, qui, paraît-il avait l'avantage de ne pas altérer les nuances. L'or mussif et le *giallolino* s'ombraient avec une combinaison de rosette et de safran ; le vert des feuilles, avec des verts plus sombres, comme le vert d'iris ou le vert de prunelle, employés complètement purs [2].

Mais il y avait, dans la tâche du miniaturiste, une partie plus délicate que les autres ; c'est celle qui consistait à peindre les chairs, et spécialement les visages (*incarnare*). En pareille matière, il était difficile de tracer des règles fixes ; le talent individuel devait jouer le rôle principal. Cependant notre professeur, sentant toute l'importance du sujet, le traite avec une complaisance particulière. En général, dit-il, le visage et les membres se recouvrent d'abord d'une couche de terre verte fortement atténuée par une large dose de céruse ; ensuite les détails peuvent être repassés (*reinveniri*) avec la *terrette*, dont il a été question plus haut ; puis il faut clarifier ou relever (*elevare*) les places lumineuses au moyen de la céruse légèrement verdie, comme font les peintres sur leurs tableaux, et rendre les tons plus colorés des chairs en promenant très légèrement aux places ombrées un pinceau trempé dans le vermillon et le blanc ; enfin l'on passe sur l'ensemble de la carnation une dernière couche, très liquide, composée de blanc plus ou moins teinté de rouge, ou même de blanc pur, suivant le teint que l'on veut donner, en ayant soin d'appuyer davantage sur les relevés. Si cependant les figures sont trop petites,

1. N[os] 12, 13, 26, 29. Il y a une certaine analogie entre le procédé indiqué ici et celui que M. Bordier a constaté chez les miniaturistes grecs, lesquels couvraient d'abord la surface de leur sujet d'une couche épaisse en teinte neutre ou en couleur verdâtre, pour tracer ensuite, par-dessus, les ombres, les relevés, les détails. Seulement ils traçaient sur ce fond de couleur l'esquisse elle-même, tandis que les nôtres la faisaient avant (Voy. Bordier, *op. cit.*, p. 26).

2. N[os] 11, 29.

ce qui arrive souvent dans la miniature, il vaut mieux ne toucher, cette fois, qu'aux relevés seuls. Les yeux se peignent avec de la céruse et du noir; les autres traits du visage peuvent être accusés avec un mélange de rouge, de jaune et de noir ou bien d'indigo [1].

Les grandes lettres s'exécutaient indifféremment avec la plume ou le pinceau, ou avec l'un et l'autre. Une tradition constante voulait qu'elles fussent tracées de préférence en bleu ou en rouge : l'azur et le cinabre, apprêtés et *fleuris* par un procédé spécial, étaient les couleurs employées pour cet objet. Il paraît que le vermillon formait aussi la base de l'espèce d'encre rouge qui servait à écrire dans cette nuance en caractères ordinaires; toutefois c'est plutôt le minium qui, à l'origine, était appliqué à cet usage. Il est encore question, dans le traité, de lettres rouges et noires sur lesquelles se détachaient des ornements variés, peints avec du jaune de safran, qui reluisait comme l'or; c'est pourquoi, sans doute, elles sont appelées lettres *enlevées* (*elevatæ*) [2].

On sait quelle place considérable tenait dans la décoration des initiales, et dans l'enluminure en général, l'application de l'or et de l'argent, de l'or surtout. La chrysographie et les fonds dorés avaient beau être passés de mode au XIV^e^ siècle : des pages entières de manuscrits reflétaient l'éclat du séduisant métal, semé à profusion dans les rinceaux de feuillage, dans les grandes lettres et dans leurs cadres, dans les ornements de fantaisie, sur les armures et dans le costume des personnages. Il s'y étalait tantôt en larges plaques, tantôt en filets minces comme un trait de plume. De là deux façons différentes de le poser : à l'état solide et à l'état liquide. On avait ordinairement recours à la première lorsqu'on voulait dorer une surface, un champ quelconque. A la rigueur, il suffisait, dans ce cas, d'étendre avec le pinceau une couche de couleur dorée; mais des artistes raffinés comme étaient la plupart des enlumineurs ne se contentaient pas de l'à peu près : la dorure leur semblait terne; il leur fallait l'or lui-même, l'or en nature et en feuilles. Le problème consistait donc à fixer sur le parchemin un panneau de métal, taillé à la mesure et dans la forme voulues, en lui donnant une adhérence telle, qu'il eût l'air d'être incorporé à la peau comme la plus mordante des couleurs et qu'il pût passer, sauf l'éclat, pour une véritable couche de peinture. Pour atteindre ce résultat difficile, on avait imaginé une foule d'expédients. L'auteur du traité de l'enluminure en avait éprouvé et

1. N° 29.
2. N^os^ 20, 23, 24, 29, 28, 32.

comparé un certain nombre : il nous a expliqué en détail ceux qu'il avait reconnus pour les plus efficaces. Le meilleur de tous, sinon le plus simple, était, à son avis, celui-ci. Avant de poser la feuille d'or, on disposait le vélin à la recevoir au moyen d'une *assise* ou d'une couche d'enduit spécial, composé de préférence de plâtre fin bien cuit, de bol d'Arménie, de colle de parchemin ou de poisson, ou bien, suivant une autre recette, de plâtre, de bol d'Arménie, de blanc d'œuf, de gomme, d'eau de miel et de sucre candi en abondance; et cette assise elle-même était précédée d'une friction préparatoire, faite, soit avec l'eau de colle miellée, soit avec un morceau de colle sèche amolli sur la bouche d'une personne à jeun ou ayant terminé sa digestion. Après cette double onction et l'enduit une fois sec, on en faisait une seconde application, puis une troisième, jusqu'à ce que la peau en fût bien imprégnée. Puis la surface ainsi traitée était rasée avec une lame très fine, émondée avec le pied de lièvre, de manière à ne pas conserver la moindre inégalité. Puis enfin elle était humectée d'écume de blanc d'œuf, et elle n'avait plus qu'à recevoir l'or. Le métal, découpé à l'avance, était aussitôt posé; on appuyait dessus avec un peu de coton et, s'il y avait des endroits où il paraissait ne pas prendre, on les baignait de nouveau, pour y mettre encore de l'or. On passait ensuite au brunissage. Il se faisait avec précaution, en plaçant sous le parchemin une tablette de bois et en frottant avec une dent de loup ou de génisse (*vitulæ*), ou bien avec la pierre d'améthyste, ou bien simplement avec le coton, plus doux et moins dangereux. L'or bruni était à son tour rasé à l'aide d'un couteau très aigu, qui enlevait toute superfluité; puis on le rebrunissait, et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'on fût content du résultat. Après le brunissage, le champ ainsi doré était quelquefois rayé de hachures ou pointillé (*lineatum*, *granectatum*), et ces embellissements pouvaient même être exécutés en creux ou en relief. Tel était le travail de patience que s'imposait un artiste consciencieux pour procurer aux lecteurs du manuscrit la petite satisfaction de contempler un peu d'or véritable au milieu des riches couleurs de l'enluminure ! Ces procédés étaient, du reste, pratiqués également par les peintres de tableaux, qui avaient à recouvrir du même métal certaines parties de leurs panneaux de bois; notre auteur le dit expressément à plusieurs reprises [1].

1. Nos 2, 14, 15, 31, 32. Sur les hachures et les reflets d'or en relief, cf. Éd. Fleury, les *Manuscrits à peintures de la bibl. de Laon*, 2e part., p. 92, 94, 95. L'application de l'or en feuilles ou en morceaux sur le parchemin était un procédé déjà

L'application de l'or à l'état liquide était moins compliquée. La plume ou le pinceau traçait d'abord les traits, les filets, les caractères avec un mordant également liquide, ayant la propriété de retenir par lui-même le métal (*cum mordente qui accipit aurum per seipsum*). Dans ce caustique entraient de l'ammoniaque, du sucre candi, de la gomme arabique et, suivant d'autres recettes, du vert d'iris fabriqué avec des fleurs de l'année, dont le suc est plus acide; il semble bien qu'on y mêlait aussi du cinabre, puisque, sous tant de dorures écaillées ou disparues du vélin, nous retrouvons aujourd'hui une couleur rouge prononcée [1]. Lorsque cette première *encre* commençait à sécher, on la chauffait avec l'haleine ; puis la plume ou le pinceau, imbibé, cette fois, de la liqueur d'or, connue depuis l'antiquité [2], repassait sur les mêmes traits, et l'on n'avait plus ensuite qu'à presser très légèrement avec le coton, pour nettoyer et brunir, sans jamais employer la dent, qui abîmait tout [3].

Les procédés inventés pour la fixation de l'argent sur le parchemin étaient absolument les mêmes que pour celle de l'or ; mais on sait que les enlumineurs en avaient moins souvent besoin [4].

On ne s'étonne plus, quand on a vu par le menu la série de précautions et d'opérations pratiquées par ces travailleurs opiniâtres, qu'ils soient arrivés à donner à leurs œuvres l'éclat et la solidité de la peinture à l'huile. Et pourtant, quand cette série était épuisée, quand la miniature était achevée, tout n'était pas fini : restait le vernissage. Le vernis le plus usité se composait encore de gomme arabique, de blanc d'œuf battu avec l'éponge, d'eau claire adoucie par une faible dose de miel, le tout dans des proportions minutieusement déterminées. On avait soin de l'essayer à l'avance sur un bout de parchemin et sur le doigt : s'il faisait des crevasses, c'est qu'il n'y avait pas assez de miel; s'il adhérait au doigt, c'est qu'il y en avait

usité chez les artistes byzantins et romans; les Persans ont renchéri en fixant pardessus l'or des émeraudes et des moitiés de perles. Voy. le *Nouveau traité de diplomatique des Bénédictins*, II, 106; Labarte, *Hist. des arts industriels*, II, 180; F. Denis. Introd. au livre de prières de Ch. Mathieu, II, 219; *Magasin pittoresque*, XXVI, 254.

1. Cette première écriture se traçait en rouge ou en carmin, d'après les bénédictins (*Nouv. traité de diplom.*, II, 109) et d'après M. Bordier (*Catal. des manuscrits grecs décorés de peintures*, p. 103); mais la couleur rouge n'était qu'un des éléments de cette composition.

2. Voy. notamment les recettes données dans le traité anonyme du IXe siècle, publié par Muratori, *Anti. Ital.*, II, 375, 385.

3. N° 15.

4. *Ibid.*

trop. Alors on le corrigeait; puis on l'étendait, soit sur les ombres seules, soit sur l'ensemble de la miniature, mais de préférence sur le travail du pinceau. Ce vernissage était encore une pratique commune aux enlumineurs et aux peintres [1]. Après cette opération complémentaire, l'artiste pouvait enfin livrer son ouvrage.

## IV.

### INSTRUMENTS DE L'ENLUMINEUR.

L'atelier de l'enlumineur et celui du peintre en général ressemblaient, ai-je dit tout à l'heure, au laboratoire d'un alchimiste. En effet, outre les matières multiples qui entraient dans la composition de ses couleurs, de ses enduits et de tous les éléments de la détrempe, outre les argiles, les métaux, les herbes, les minéraux, les sels, les acides, les œufs, les colles, les gommes, le miel, le sucre, les peaux de bêtes, les poissons desséchés, il devait avoir sous la main une quantité d'objets et d'instruments rappelant vaguement, à l'esprit des profanes, les mystères des sciences occultes. Ici, des fourneaux allumés; là, des réservoirs pour la cendre, pour la chaux, pour le plâtre, pour la terre de jardin et pour d'autres substances moins propres. Çà et là, des sarments de vigne, des branches de chêne et de saule, traînant par terre; puis des linges étendus, des morceaux d'étoffe, des planchettes de bois, des plaques de marbre, des mortiers de pierre, des vases, des bocaux, des récipients de toute forme et de toute espèce et, sur les tables ou les pupitres tenant lieu de chevalets, les nombreux outils du métier [2]. Passons en revue les principaux.

Le premier ustensile, et le plus indispensable, est le pinceau (*pincellum*, *pinzellum*). Il y en a un certain nombre. Les uns sont chargés de couleur, les autres d'or, les autres d'enduits variés. Ils sont munis d'une haste pointue, et l'artiste les retourne parfois en travaillant, comme l'écrivain retournait son stylet, pour tremper cette pointe dans la gomme ou dans le miel. Quelques pinceaux, à destination spéciale, sont en forme de goupillon (*pincellum situlare*, de *situla*, vase contenant l'eau bénite); tel est celui qui sert à battre le blanc d'œuf [3].

1. N° 30.
2. N^os 7, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 20, 31, 32, etc.
3. N^os 13, 14, 17, 30, 31.

La plume d'oiseau (*penna*) est employée concurremment avec le pinceau pour l'exécution des lettres et des ornements, pour l'application de l'or et des caustiques servant à le fixer, pour les esquisses, etc.[1]. A côté d'elle, on trouve le roseau fendu (*canna scissa*); mais l'antique *calamus* est tombé de la main des clercs dans celle des artisans : il ne sert plus à écrire; il est plongé, lui aussi, dans l'albumine [2]!

Voici maintenant de minces baguettes et de gros bâtons (*bacula*), secs et propres, destinés à agiter les liquides ou les corps gras exposés au feu. Voici une collection de lames tranchantes et de couteaux (*cultella*), celui-ci pour racler de la poussière de marbre ou du bois de brésil, celui-là pour gratter sur le porphyre le plâtre ou le bol d'Arménie; d'autres pour tailler l'or, l'argent; d'autres, plus acérés, pour raser et aplanir les dernières aspérités du métal bruni. Souvent un éclat de vitre, un morceau de verre quelconque remplace le couteau qui manque [3]. Puis la fameuse dent de loup, qui n'est parfois qu'une dent de veau, si utile pour donner à l'or tout son poli, mais d'un emploi si scabreux; la pierre d'améthyste ou l'*amatitre* comme disaient nos pères (*lapis amatiti*), destinée au même usage, et plus dure encore; le pied de lièvre, que l'on passe après sur le parchemin, afin de l'émonder et de l'adoucir; l'éponge, la véritable éponge de mer (*spongia marina*), qui doit être neuve, fraiche ou du moins bien lavée; le coton (*bommax* ou *bommix*), que nous avons vu servir dans l'application des feuilles métalliques, et qu'un autre passage du traité nous montre séjournant, dès cette époque, au fond des encriers (*sicut bommax in calamario cum incaustro*) [4].

Les étoffes qui ornent l'atelier ne sont point, comme aujourd'hui, des tentures : ce sont tout simplement des toiles (*canapi peciæ*), des draps de lin (*panni lini*), des morceaux de soie (*panni serici*), des mouchoirs (*sindones*), plutôt usés que neufs, car ils n'ont d'autre destination que de recevoir des sucs d'herbe ou des liquides colorés, de s'en imprégner, de les conserver et surtout de les passer (*colare*), d'où leur nom générique de *colatoria*. La finesse, la force, la propreté, sont toutes les qualités que l'artiste leur demande. Le même liquide est ordinairement passé à plusieurs reprises au travers de ces tissus. Et parfois, quand la matière utile est celle qui reste sur le linge, celui-ci, afin de la garder plus intacte, est tout simplement mis à sécher

1. Nos 1, 20, 31, 32.
2. Nos 15, 17.
3. Nos 7, 12, 15, 26, 32.
4. Nos 13, 15, 17, 21, 28, 31.

entre les feuillets d'un livre. J'aime à croire que l'enlumineur ne traitait pas avec ce sans gêne les volumes illustrés par son pinceau, ni même ceux qu'avait décorés le pinceau de ses confrères[1].

Les mortiers et les tables sur lesquelles sont broyées les couleurs ou les substances colorantes sont généralement en porphyre (*porfiria*, ou *porfida*, de l'italien *porfido*). Mais on appelle volontiers des porphyres tous les objets de ce genre, quelle qu'en soit d'ailleurs la matière, et dans le nombre il s'en trouve au moins quelques-uns en simple pierre. Il y en a également en marbre ordinaire, et d'autres en airain. Des plaques de marbre de diverse grandeur servent aussi à la mixture, à la trituration ou à la dessiccation des mêmes substances[2].

Les vases ont des emplois aussi variés que leur forme. Il y a des espèces de godets (*vasella parva quibus pictores utuntur*), contenant chacun une couleur différente, et où l'enlumineur, après avoir opéré les mélanges du dernier moment, puise directement avec son pinceau; car il n'a pas de palette, et il la remplace, soit par ces godets, soit par des morceaux de vélin inutiles, où il fait au besoin ses essais. Mais il enferme aussi ses couleurs dans de petits sachets de parchemin, dont la tradition, comme on le sait, s'est longtemps perpétuée; et, de plus, il a, pour les dissoudre ou les conserver, des coquilles naturelles (*coquillæ marinæ, coquillæ piscium*), dont l'usage ne s'est pas perdu non plus. Des flacons bouchés contiennent les enduits, les bitumes, les acides, les sels. Ils sont généralement en verre et en forme d'ampoule (*ampulla vitri*), c'est-à-dire qu'ils ont un cou large et court. Quelques-uns cependant sont faits pour aller au feu, et ceux-là sont plutôt en terre cuite vernissée. C'est ainsi, du moins, que j'entends le qualificatif de *vitreatum*, appliqué par notre artiste anonyme à une quantité de récipients, de bassins et d'écuelles. En effet, l'on rencontre deux ou trois fois sous sa plume les termes de *vas* ou *vasellum terreum vitreatum*, et cette expression ne saurait désigner des vases de verre, qu'il appelle d'ailleurs constamment *vasa vitri*. Il est donc plus probable que, même en l'absence du mot *terreum*, elle désigne des poteries revêtues de cette espèce d'émail ou de vernis dont on recouvre, encore aujourd'hui, la plupart de nos pots de terre cuite : cet enduit protégeait à la fois le contenant contre les atteintes du feu, et le contenu contre l'odeur ou l'altération que pouvait produire le contact de la terre; c'est pourquoi l'auteur du traité recom-

1. Nos 7, 10, 11, 12, 18, 19, 20, 23.
2. Nos 8, 10, 11, 12, 14, 20.

mande à chaque instant de ne pas employer d'autre sorte de vase [1].

Il nous parle cependant d'un flacon de verre qui doit être mis dans le fourneau : c'est l'ampoule où se prépare l'or mussif; mais il a soin d'expliquer que ce vase est préalablement luté avec une couche de bonne argile, épaisse d'un doigt, renforcée encore par du crottin d'âne et de la *zimatura* ou cimature, débris de laine provenant de la tonte des draps (il y a encore à Naples le *vico degli Azzimatori*), et que, pour surcroît de précaution, on le place au feu avec une boule percée (*pila forata*). Cette description indique bien un cas exceptionnel. Les cornues dont il est fait mention ne vont pas dans le fourneau : elles servent seulement à distiller ou à conserver les préparations chimiques. Du reste, ces récipients en forme de corne ne sont pas tous en verre : il y a avec eux des cornes naturelles, et notamment des cornes de bœuf [2].

La terre cuite figure encore dans le matériel de l'enlumineur sous la forme de couvercles détachés, mis sur les vases au feu, de briques creuses pour faire sécher certains amalgames, etc. Nous trouvons enfin chez lui des urnes de pierre, pour recueillir et garder l'eau de pluie, des bassins de laiton, pour faire le noir de fumée, et des vases servant uniquement de mesures pour les liquides. Comme notre artiste est Italien, il se sert, entre autres, de la *petita*, mesure citée par Du Cange comme usitée, précisément vers l'an 1300, chez les Romains, et qui aurait tiré son nom d'un certain *Pætus* [3]. Quant aux mesures de quantité pour les corps solides, il se contente le plus souvent de grains de blé, de fèves, et d'autres éléments de comparaison empruntés à la nature. Les poids mis dans le plateau de sa balance sont surtout l'once [4] et la drachme, qui en est la huitième partie, car il n'a guère à peser que des doses minimes. Mais ici nous sortons du cercle des instruments du métier pour tomber dans le domaine du mobilier ordinaire [5].

1. N^os^ 4, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 12 ,90, 21, 23, 30, 31, 32. *Vas vitreatum quod sustineat ignem* (n° 12). Deux fois seulement, la préférence est donnée à des vases de terre cuite *non vitreata;* mais c'est pour une opération de coulage, et non de chauffage (n° 7). Du Cange ne donne pas cette acception du mot *vitreatum*

2. N^os^ 8, 20, 23, 24, 32.

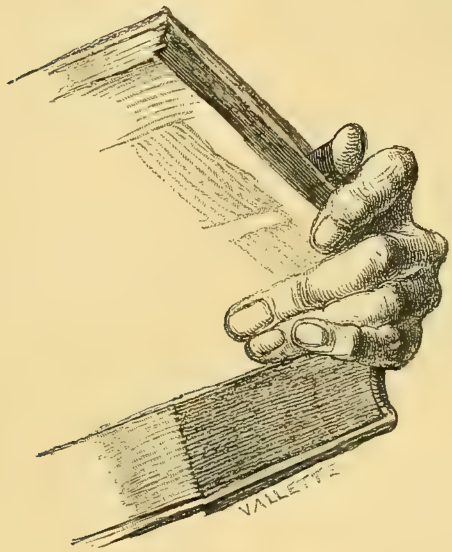
3. Du Cange, au mot *Petitum*. M. Salazaro lit *pencta* au lieu de *petita*, et il traduit par *pinte;* mais cette forme du mot *pinta* est bien invraisemblable.

4. Il faut remarquer que, dans le manuscrit, le mot *uncia* est exprimé par un signe équivalent à peu près à deux virgules superposées, séparées par un trait horizontal (?). Les traités de paléographie devraient donner toutes les abréviations se rapportant aux poids et aux mesures peu connus.

5. N^os^ 4, 7, 8, 12, 13, 17, 20.

Telles sont les notions variées que fournit la lecture de l'*Art d'enluminer*. Assurément je n'ai pas la prétention d'en avoir extrait toute la substance; mais l'analyse qui précède suffira, je l'espère, pour attirer l'intérêt des archéologues sur une source aussi neuve et aussi féconde. Elle doit suffire aussi pour assurer à l'obscur auteur de ce manuel technique une place distinguée dans la petite phalange des travailleurs et des chercheurs obstinés qui ont frayé la voie au grand art moderne.

A. LECOY DE LA MARCHE.



# CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

Bien que l'Exposition d'Anvers et ses splendeurs contemporaines aient tenu la première place dans les préoccupations de l'année 1885, on aurait tort de ranger celle-ci parmi les non-valeurs, envisagée au point de vue de l'art ancien et des travaux auxquels il a donné naissance.

En temps ordinaire, l'attention publique se fût certainement portée d'une façon plus directe sur quelques faits bien dignes de prendre date dans les annales de la curiosité.

Ce n'est déjà pas chose indifférente, à coup sûr, que la création, en quelque sorte simultanée, de deux musées d'art ancien, le premier à Anvers, l'autre à Gand.

Pour se rendre un compte précis du caractère et de l'importance de ces réunions, il faut dire que leurs éléments constitutifs sont empruntés au patrimoine des Hospices et se trouvaient répartis entre un certain nombre d'établissements charitables, sans nul profit pour le public. On a beau être passionné pour les choses d'art, et si amoureux que l'on soit du pittoresque, c'est chose médiocrement alléchante d'avoir à se faufiler entre des lits d'hospice et d'hôpital pour apprendre à connaître des productions de la vieille École.

C'est pourtant le cas dans nombre de villes flamandes, et à Bruges, même, n'est-ce pas encore à l'hôpital Saint-Jean qu'il faut se rendre pour être admis à contempler quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre de Memling?

Les Hospices constituent une puissance terriblement jalouse de son autonomie. A Anvers, il ne fut point possible d'arriver à un accord pour faire figurer leurs tableaux dans le Musée même et, pour en finir, l'on prit le parti d'en former une petite galerie spéciale, fort bien aménagée d'ailleurs, dans l'ancienne chapelle de l'orphelinat des filles. Aussi bien, il y avait une vingtaine d'années que la chose était à l'état de projet et avait été formellement décidée, sur le rapport d'une commission aux travaux de laquelle le baron Leys prit encore part.

Comme valeur d'ensemble, je crois bien que ce petit Musée n'a pas répondu précisément à l'attente et il y aurait autant à redire qu'à dire si l'on voulait, le catalogue en main, discuter chacune des œuvres exposées. Ce catalogue est chose d'autant plus invraisemblable qu'Anvers a donné le signal de la rédaction scientifique des livrets de musées. Quoi qu'il en soit, la part faite de ce que j'appellerais volontiers le douteux, si la médiocrité n'en était par trop apparente, il reste cer-

tains morceaux absolument dignes de l'attention des plus sérieux connaisseurs et dont il faut grandement se féliciter de voir la conservation mieux garantie.

La *Chronique des arts* a donné autrefois un aperçu des œuvres destinées à prendre place dans le Musée des Hospices, dont je me borne d'ailleurs à recommander la visite. C'est chose peu commune, en effet, de rencontrer un triptyque de l'importance du *Jugement dernier* de Bernard de Bruxelles, une des œuvres les plus considérables, sinon des plus belles du Maître et l'une des rares, dont Van Mander fasse mention, avec ce renseignement curieux que le peintre avait fait, au préalable, dorer ses panneaux.

La *Sainte Élisabeth* de Martin Pepyn, qui n'émane point d'un maître, bien que Van Dyck ait donné place à son auteur dans l'*Iconographie*, est pourtant l'œuvre marquante d'un artiste à étudier, pour qui veut bien connaître l'École d'Anvers.

A ce dernier point de vue, surtout, il importe de considérer deux tableaux attribués à Adam van Noort, et qui ne sont pas faits pour tirer de leurs incertitudes les historiens de Rubens, auxquels Van Noort a joué le mauvais tour de prolonger son existence au delà de celle de son illustre élève.

On a pu voir à l'Exposition rétrospective d'Anvers, en 1877, un admirable et très original portrait de Simon de Vos par lui-même. Enfin, passant sur nombre d'attributions fantaisistes, il reste un petit groupe de primitifs qui méritent bien d'être étudiés.

Ne perdons pas de vue, cependant, que les réunions de cette espèce doivent doubler d'intérêt par les renseignements qu'elles nous procurent sur l'art local. On n'a pas toujours la bonne fortune de rencontrer une collection de tableaux d'origine à peu près certaine, et il appartient à la valeur éprouvée des érudits anversois de substituer aux attributions de haute fantaisie l'indication précise des actes de donation.

Le nouveau Musée gantois est avant tout archéologique ; à ce titre, il emprunte une grande valeur au fait que peu de villes belges sont aussi riches encore en souvenirs du passé que la cité d'Artevelde. Les collectionneurs gantois étaient jadis célèbres et bien que ceux d'aujourd'hui le leur cèdent, la tradition, en pareille matière, est chose toujours respectable.

Il y a plus de cinquante ans que fut d'abord décidée la création de ce Musée, et Dieu sait de quelles richesses l'a privé ce demi-siècle d'inaction. Toutefois, à ne le prendre que tel qu'il est, on peut l'envisager comme remarquable à plus d'un titre.

Installé dans l'ancienne église des Carmes chaussés, dont la voûte de bois est elle-même des plus curieuses, il a obtenu en abondance la place et la lumière. La répartition des objets a été faite avec toute l'intelligence voulue par le conservateur M. Van Duyze, un antiquaire distingué, et nombre d'amateurs gantois ont consenti, avec une parfaite bonne grâce, à déposer temporairement au Musée les curiosités d'intérêt local qu'ils détenaient.

Inutile de dire que parmi les objets les plus précieux et les plus anciens de la collection figure le fantastique dragon de métal que l'on prétend avoir été emporté de Constantinople, en 1204, par les Croisés. Il n'en est pas moins vrai que les soldats de Philippe d'Artevelde le prirent aux Brugeois en 1382 et que le nouveau palladium prit place au sommet du beffroi à dater de 1445. Curieux et barbare témoin de bien des faits notables, après avoir été plusieurs fois restauré, il jouit maintenant de ses invalides dans le Musée communal.

D'admirables plaques tombales de cuivre gravé, des armes, des meubles, des faïences, des tentures, des ustensiles et instruments de tout genre — voire même un ensemble très curieux d'instruments de chirurgie du XVIe siècle — des heurtoirs et pentures de portes des diverses villes flamandes, un monde de choses, enfin, procurent autant de plaisir au curieux que d'éléments d'information à l'historien.

C'est chose salutaire, assurément, de montrer à la foule le respect qui doit environner les témoignages encore vivants des siècles disparus, ce respect qui eût sauvé de la destruction bien des merveilles en se manifestant d'une manière un peu moins tardive. Quel dommage, aussi, que les meilleures choses de la collection Onghena aient été enlevées au pays !

Soyons juste; il n'a point tenu à l'État que ce précieux ensemble ne passât dans son musée et je pense bien que l'écho du tapage que fit la cession à l'étranger des pièces d'élite de la collection, sera venu jusqu'à Paris. Hélas! l'*argumentum ad crumenam* triomphait une fois de plus.

Je m'abstiendrais de faire ici de l'histoire un peu ancienne déjà, si la vente Onghena, proprement dite, n'avait eu lieu le 19 octobre, livrant aux enchères ce qui restait au vieil orfèvre-graveur. Il y avait encore d'assez bonnes choses dans tout cela, mais dépréciées, tout naturellement, par le souvenir des merveilles disparues.

Pour clore le chapitre des musées spéciaux, je puis ajouter que Bruxelles organise le sien, auquel sera offert, comme local, l'imposant édifice connu sous le nom de Maison du Roi et qui fait face à l'hôtel de ville.

Reconstruit avec beaucoup d'entente, d'après les vieux plans, par l'architecte de la ville, M. Jamaer, ce bel ensemble architectural répondra bien à sa destination. On y placera les tableaux donnés à la ville par M. Wilson avec l'adjonction d'autres œuvres acquises à l'aide d'un legs de trois cent mille francs, provenant de la même source, et l'administration communale a fait récemment l'acquisition de tout l'ensemble de dessins des vieux quartiers, maintenant disparus, exécuté d'après nature, avec la plus rare précision, par J.-B. van Moer.

La municipalité est, par elle-même, fort riche en objets de tout genre se rattachant à l'histoire locale, et quand elle aura son musée propre, nul doute qu'on ne le voie s'accroître assez vite, soit par des achats, soit par des dons.

Qui ne sut se borner, ne sut collectionner.

En effet, celui dont l'attention et les désirs se concentrent sur des objets d'une époque ou d'un genre déterminé, a le rare privilège de pouvoir, s'il agit dans un milieu favorable, rassembler bien des choses curieuses. Bruxelles, notamment, possède quelques collectionneurs de choses bruxelloises auxquels leurs investigations ont permis de rassembler pas mal de souvenirs curieux. Il est à souhaiter qu'en dehors de ce que la ville possède déjà, elle s'enrichisse à titre gracieux d'une partie de ces reliques.

Force est bien de reconnaître que le collectionneur belge a paru, jusqu'à ce jour, attacher un prix médiocre à voir son nom se transmettre à la postérité par le concours qu'il prête à l'accroissement des galeries publiques. Je crois même qu'à tout prendre, ces dernières trouveraient plutôt désavantage qu'avantage à traiter avec les particuliers. La notoriété et la bonne installation des musées contribueront certainement beaucoup à leur valoir la générosité, actuellement trop rare, des amateurs.

Ce ne sera là, du reste, qu'une des conséquences de la diffusion du goût, de la connaissance, tout au moins du respect des œuvres du passé. Il est permis, je crois, de les considérer comme en progrès, et le Congrès national d'archéologie tenu à Anvers, au mois de septembre, n'est pas sans fournir, à cet égard, une constatation fort intéressante. A cette réunion qui se tenait sous les auspices de l'Académie d'archéologie, dont le siège est à Anvers, chacun des cercles locaux avait délégué un ou plusieurs membres et l'assemblée s'est trouvée être exceptionnellement nombreuse.

L'objet essentiel était de jeter les bases d'une fédération des diverses sociétés de la Belgique et des provinces limitrophes, chose moins facile à amener qu'il ne semble à première vue dans un pays où la puissance communale forme, en quelque sorte, la base des institutions. Il fallait laisser à chaque cercle sa libre initiative, son caractère propre, tout en faisant de l'unité un élément nouveau de force.

Par l'institution d'un Congrès annuel, les travailleurs se trouveront directement en rapport avec le noyau d'hommes les mieux en état de juger leurs œuvres en pleine connaissance de cause et toutes les questions d'un intérêt général seront débattues avec l'autorité requise, en même temps qu'il sera fait justice des erreurs, beaucoup plus faciles à propager qu'on ne le pense, en matière d'attributions. Il ne faudrait pas être surpris de voir la fédération donner naissance à un inventaire sérieux des richesses artistiques réparties entre les diverses provinces.

Souvent projeté, ce travail d'importance première reçut un commencement d'exécution en 1848, par la publication d'un volume consacré à la Flandre occidentale. L'œuvre ne répondit pas à son but et ne fut jamais poursuivie. C'est le résultat ordinaire des travaux médiocres de paralyser les initiatives.

En attendant le compte rendu officiel du Congrès, actuellement sous presse, M. de Marsy a donné dans le *Bulletin monumental* un résumé des débats qui a le double avantage de l'exactitude et de la compétence. M. Georges Lafenestre a éclairé plus d'une fois les discussions de renseignements auxquels son expérience et son autorité devaient naturellement donner un grand prix.

Bien que le Congrès ne fût que préparatoire on y est venu, par la force des choses, à examiner des points d'intérêt pratique, fort dignes d'être résolus. Il en est un, notamment, qui pourra surprendre le lecteur français, je veux parler de la participation plus ou moins licite des dépôts publics aux expositions.

Plus d'une fois, en effet, on a vu les organisateurs d'expositions rétrospectives solliciter le concours du gouvernement et l'obtenir. C'est ainsi que l'on a pu voir à l'Exposition de la musique, organisée à Londres, un assez bon nombre d'instruments anciens empruntés au Musée du Conservatoire, et je n'ai pas besoin de dire avec quel sentiment d'indescriptible angoisse on apprit que le feu avait éclaté au South-Kensington.

Il y avait bien là de quoi donner à réfléchir et le Congrès m'a semblé faire bon accueil aux paroles des orateurs qui se sont prononcés pour l'abstention radicale des collections publiques.

C'est chose évidente, au surplus, que la nécessité de faire prévaloir l'intérêt de tous sur celui de quelques-uns, si agréable et instructif que puisse être le rapprochement des objets de même nature. Ce rapprochement n'est, en dernière analyse, qu'un danger de plus, puisqu'il ne ferait que rendre plus déplorable la destruction des objets représentés.

Et quelle sera la position du *conservateur* qui, après avoir entouré de toutes les précautions imaginables les œuvres confiées à sa garde, verra passer en d'autres mains le soin d'une conservation dont il est logiquement appelé à répondre ?

C'est à Namur que se tiendra le prochain Congrès d'archéologie. Si le siège mémorable de 1692 n'a laissé à la ville aucun monument d'importance sérieuse, en revanche elle possède un Musée archéologique de toute première importance, arrangé avec un goût parfait.

La Société centrale d'architecture prépare sa deuxième exposition rétrospective. La première, tenue au palais des Beaux-Arts, il y a une couple d'années, eut un succès de bon aloi. On se doutait à peine des richesses encore conservées dans le pays, et les organisateurs se déclarent en mesure de faire aussi bien cette fois, sinon mieux, que la précédente.

Le Musée de Bruxelles, désormais rendu accessible par le grand escalier de marbre, entièrement reconstruit, s'est accru dans ces derniers temps de quelques œuvres dignes d'être remarquées, sinon pour leur très haute valeur artistique, du moins pour l'intérêt qu'elles présentent, envisagées au point de vue de l'histoire. Je n'ai plus à vous entretenir du dernier Nicolas Maes, la *Liseuse,* une des œuvres considérables du Maître et que ses qualités d'exécution signalent dès l'abord.

Il y a parmi les œuvres nouvellement exposées, un *Intérieur* de Van Tilborgh, signé mais non daté. A n'en pouvoir douter nous avons ici une réunion de portraits.

Dans le calme intérieur où nous transporte l'artiste, le gouvernement appartient à la mère de famille. Perchée sur sa chaise, droite et rigide, un carreau de velours sur les genoux, elle semble jeter un ordre à la servante placée derrière elle, sans perdre de vue les fillettes qui, sous sa direction, s'exercent aux travaux manuels. Les fils, vêtus de la rhingrave, sont aux côtés du père et, sous sa dictée, annotent la valeur des pièces de monnaie dont il constate le poids à l'aide du trébuchet. L'aînée des demoiselles est au clavecin, sur la tablette duquel on peut lire la devise si vraiment de circonstance : *Concordia res parvæ crescunt, discordia maximæ dilabuntur.*

Peinture honnête et conçue dans ce ton clair et riant affectionné par Chardin.

Voici un portrait de vieillard, à mi-corps, écrivant, œuvre du XVIe siècle, très proche, par la manière, de Bernard van Orley. La facture n'est pas très puissante, mais nous y retrouvons le caractère et la netteté du type et des accessoires, ces derniers particulièrement nombreux et intéressants. Il y a là des lettres et documents auxquels le peintre attache trop d'importance pour qu'ils ne puissent fournir sur le personnage qu'ils environnent des indications révélatrices.

Mais une acquisition de tous points excellente est une petite *Vue d'Anvers,* prise du haut des remparts, signée Hans Bol et datée de 1575.

Ce tableau, qui provient de la collection Van den Hecke, vendue à Bruxelles, à part son très réel mérite d'exécution, constitue l'unique tableau signé, de Hans Bol, figurant jusqu'à ce jour dans un musée. Avec la galerie Suermondt, le Musée de Berlin est entré en possession d'un tableau du Maître, mais il n'est point signé.

Natif de Malines, Hans Bol abandonna sa ville natale en 1572, après le pillage par les Espagnols, et vint se fixer à Anvers où il reçut le droit de bourgeoisie en 1574 et ne tarda pas, dit Van Mander, à changer de manière et de sujets, pour dérouter les entreprises des copistes.

L'extrême minutie du petit tableau du Musée de Bruxelles, nous fait voir le peintre déjà fort proche de la miniature qui devint, peu après, son genre exclusif ; cette circonstance explique la rareté de ses tableaux.

La maison Hanfstängel de Munich, vient de lancer la première série de quarante reproductions photographiques des tableaux du Musée de Bruxelles. Ces planches, de très grand format, sont véritablement excellentes; je doute que l'on pût faire mieux. Les œuvres primitives sont rendues dans la perfection et il est fâcheux, voyant les services que l'on peut attendre de pareils éléments d'information, que le prix soit de nature à faire hésiter bien des acheteurs.

Des planches de moindre format, et d'un coût moins élevé, ne peuvent manquer de trouver un débit facile. Il ne serait peut-être pas mauvais que les directions des divers musées s'entendissent pour arriver à l'unité de format des reproductions photographiques.

Votre *Chronique* a déjà annoncé que M. Franz Meerts vient d'achever pour le gouvernement la copie, de la dimension de l'original, du grand triptyque de la *Nativité* de Hugues Van der Goes, conservé au Musée de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova à Florence.

Ce vaste ensemble, mieux connu sous le nom de retable des Portinari, a été rendu avec beaucoup de soin. Les portraits de Tomaso Portinari, de sa femme et de leurs enfants, constituent la partie la mieux venue ; circonstance d'ailleurs explicable, Van der Goes lui-même paraissant avoir donné des soins particuliers à ces images d'un fort beau style.

Il s'en faut que l'œuvre originale soit empreinte du sentiment élevé qui caractérise les pages de Van Eyck, de Van der Weyden, surtout de Memling. Rien de plus maladroitement agencé que la composition centrale, où l'Enfant Jésus est couché tout nu sur la pierre; rien de plus inerte, de moins gracieux que le type des anges, splendidement vêtus, que le peintre place en adoration autour du nouveau-né.

En revanche, il s'élève à une rare puissance de traduction quand le modèle pose devant lui et ses figures de bergers peuvent être qualifiées d'inimitables, un mot qui n'épouvante en aucune sorte M. Meerts, j'ai hâte de le dire.

Sa réputation comme copiste n'était d'ailleurs plus à faire et le gouvernement lui avait confié, déjà, la reproduction du tableau attribué à Jean Van Eyck au Musée de Prado : le *Triomphe de l'Église*. Cette copie est au Musée de Bruxelles.

Si le triptyque de Van der Goes a frappé quelques personnes par une certaine dureté d'accentuation, par un coloris généralement gris et froid et par une certaine prédominance du noir dans les demi-teintes, tout cela existe au même degré dans la peinture originale, passablement malmenée par ce qu'il est convenu d'appeler, par euphémisme, les restaurateurs.

Je remets à une prochaine lettre l'analyse de quelques travaux d'érudition de date récente. Les lecteurs de la *Gazette* auront en même temps l'avantage d'être renseignés sur d'autres œuvres dont la publication, annoncée depuis un certain temps, ne saurait être de beaucoup différée.

HENRI HYMANS.

# CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

## EXPOSITION D'ŒUVRES DES MAITRES ANCIENS A L'ACADÉMIE ROYALE

Moins étendue que ses devancières, moins éclatante à certains points de vue, l'Exposition de 1885-86 à la Royal Académy peut cependant être comparée, pour l'intérêt qu'elle excite, aux seize exhibitions analogues qui, régulièrement, d'année en année, ont été réunies dans ces mêmes salles. Outre l'attrait qu'offrent quelques chefs-d'œuvre peu connus, même de réputation, du public anglais, l'Exposition actuelle se distingue par un ensemble suffisamment complet des œuvres d'un remarquable artiste provincial, Joseph Wright — plus connu sous le nom de « Wright of Derby » — auquel on sera désormais tenu d'accorder une place à part après les maîtres plus célèbres et plus éblouissants, ses contemporains.

Aux yeux de bien des connaisseurs, le point d'attraction de toute l'Exposition est dans la réunion très nombreuse et très variée des aquarelles de Joseph Mallord Turner, à laquelle on a eu le bon goût de consacrer une salle entière et complètement séparée. Moins distinguée comme ensemble, moins révélatrice peut-être des plus rares qualités du grand artiste que la fameuse collection de M. Ruskin, exposée et dispersée il y a quelques années, cette série bien plus nombreuse de paysages est cependant plus instructive et permet mieux de suivre les métamorphoses de sentiment et de métier par lesquelles le Maître a successivement passé.

La salle consacrée aux primitifs italiens et flamands renferme comme d'habitude, avec deux ou trois chefs-d'œuvre de qualité exquise, de nombreux panneaux qui nous offrent l'occasion de résoudre des questions intéressantes au point de vue de l'histoire de l'art.

On n'a aucune difficulté d'accorder la place d'honneur à la merveilleuse *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, de Sandro Botticelli (à lord Wemyss), une véritable perle de la seconde manière du peintre. Comme dans le panneau du Louvre, auquel celui-ci est postérieur, la Vierge, vêtue d'un long manteau bleu, est représentée dans un bosquet de roses, non pas assise cette fois, mais agenouillée devant l'Enfant Jésus endormi sur un gazon semé de violettes et de fleurs de toute espèce. Le dessin du corps de l'Enfant, placé en biais, de la tête et des mains de la Vierge, nous montre le peintre à l'apogée de son talent. Rarement Sandro lui-même a

égalé le subtil accord de lignes et de sentiment qui brille ici entre la mère et l'enfant; l'expression d'amour maternel de la Vierge, voilé cependant par une nuance mystique de soumission et de révérence, est exquise. Une autre œuvre d'un singulier attrait est le soi-disant portrait de la belle *Simonetta* (au colonel Sterling), attribué à tort au même peintre. La fascination incontestable qu'exerce sur le spectateur cette tête d'une belle Florentine n'est due qu'en partie à la qualité de la peinture : selon moi, on n'y découvre ni la main de Botticelli ni celle d'un autre Florentin de premier ordre; le dessin de la tête et des mains est loin d'être irréprochable, et le modelé quelque peu grossier de celles-ci exclut toute attribution à Sandro. Ce qu'on peut dire, c'est que l'auteur de ce tableau est Florentin, qu'il a subi l'influence de Pollajuolo et de Botticelli, tout en gardant dans sa manière quelque chose de personnel. L'expression voluptueuse et passionnée de cette figure dont la beauté est rehaussée par un riche ajustement de fantaisie, lui prête un grand charme et explique assez les louanges qu'on a prodiguées au tableau. Du reste, la tête ne ressemble ni à la *Simonetta* (?) du Pitti, ni au merveilleux portrait de Chantilly, attribué par les uns à A. Pollajuolo, par les autres à Piero di Cosimo. Une grande et imposante *Vierge avec l'Enfant* (à lord Wemyss), donnée à Andrea Mantegna, semble au premier abord mériter cette haute attribution, car la composition, les belles draperies d'une dureté sculpturale, le coloris remarquable — composé de tons verts argentés et de rouges adoucis, relevés d'ornements en or et de teintes d'un vert olivâtre — approchent de bien près du style du grand chef d'École, mais le dessin trop peu ferme, trop vide, des têtes de la Vierge et de l'Enfant Jésus, les formes pauvres des bras et des mains, ne peuvent émaner de son pinceau. Cependant, aucun artiste ferrarais ou vénitien connu ne s'est approché d'aussi près de la manière de Mantegna; nous avons devant nous l'œuvre d'un imitateur, presque d'un copiste — qui pourrait bien être ce Libéral de Vérone dont certaines productions à Milan, à Padoue et au palais Doria de Rome révèlent la préoccupation de suivre d'aussi près que possible les caractéristiques extérieures du grand Maître. Une intéressante *Madone avec l'Enfant*, trônant sur une estrade (à M. Heseltine), attribuée par son possesseur au Bramantino, n'est autre chose qu'une répétition d'une partie de ce grand tableau du Bréra où l'on voit la Vierge avec l'Enfant, entourée d'une compagnie d'anges et de saints, et adorée par le duc Frédéric d'Urbin — œuvre attribuée au problématique Fra Carnovale et approchant en tout cas de très près de la manière de Piero della Francesca. Une grande et belle lunette, le *Couronnement de la Vierge* (à M. Charles Butler), paraît appartenir à l'École de Sienne de la seconde moitié du XV^e siècle.

Lord Wemyss envoie aussi une attrayante *Madone avec l'Enfant Jésus*, de Lorenzo di Credi, panneau remarquable surtout par le fini de son exécution et sa bonne conservation, et par un sentiment recueilli qui le met au rang des meilleures œuvres du peintre. Une copie ancienne et peut-être contemporaine de la *Joconde* du Louvre est d'un travail comparativement grossier, surtout dans les mains, les draperies et le paysage; la figure a conservé un peu du charme merveilleux de l'original, et intéresse surtout parce qu'elle nous donne une vague idée de ce qu'a pu être le coloris du chef-d'œuvre de Léonard.

Un tableau, autrefois bien célèbre en Angleterre, est la *Vierge au bas-relief*, donné par M. Waagen et d'autres à Léonard de Vinci lui-même (à lord Monson). Cette « sainte conversation », qui nous montre la Vierge avec l'Enfant, le petit

saint Jean, saint Joseph et saint Zacharie, est un étrange pastiche. Le saint Jean, est celui de la *Vierge aux rochers*, l'Enfant Jésus fait penser à Raphaël, le saint Joseph à l'École d'Ombrie, et le saint Zacharie encore à Léonard. Seul le type de la Vierge révèle la personnalité du peintre, qui est sans doute Cesare da Sesto, de la main duquel il existe à Milan et à Pétersbourg des *Sainte Famille* presque semblables. Le tableau est, d'ailleurs, exécuté avec un soin extrême et ne laisse pas d'offrir un ensemble fort agréable.

Quelques spécimens choisis représentent très bien l'École vénitienne de la fin xv^e siècle. Un admirable Cima da Cornegliano, *Saint Roch et saint Sébastien* (au colonel Sterling), peut compter parmi les plus beaux qui existent en Angleterre : je n'entreprendrai pas, toutefois, de le décrire, parce que les beaux Cima ont tous entre eux une forte ressemblance de famille. Le très curieux portrait signé *Marchus Baxaiti F.*, nous fait voir un *Jeune patricien de Venise*, vu de face : l'influence d'Antonello de Messine, universelle à cette époque dans l'art du portrait, tel que le pratiquaient les Italiens du Nord, y est surtout à remarquer. Un autre panneau fort intéressant à plusieurs titres est l'*Adoration des Mages* de Carpaccio, signée : *Victor Carpathius MDXV*. Il mérite d'attirer l'attention parce qu'il est, à l'exception du tableau fort médiocre de la National Gallery, le seul échantillon authentique du Maître que nous possédions actuellement en Angleterre; à moins que nous ne mettions au nombre de ceux-ci un *Embarquement de Catarina Cornaro* que possède sir Henry Layard. Ce n'est pas une merveille, ni même un tableau marquant dans l'œuvre de ce peintre d'une naïveté si personnelle, mais c'est, néanmoins, une œuvre intéressante, quoiqu'elle soit passablement endommagée, et remarquable surtout par les admirables portraits qu'elle renferme.

Parmi les œuvres de l'École flamande, la première place est incontestablement due au *Saint François recevant les stigmates*, de Jean van Eyck. Un examen plus détaillé de cette petite merveille m'a convaincu de la justesse de cette attribution, au sujet à laquelle je m'étais permis, dans la *Chronique*, d'exprimer quelques doutes. Tout récemment l'attention des connaisseurs a été tout particulièrement attirée sur ce panneau, et sur un petit tableau de sujet analogue au Musée de Turin (salle XII, n° 313), à l'occasion de la découverte faite par M. H. Hymans du testament, en date du mois de février 1470, d'Anselme Adornes, homme d'affaires de Charles le Téméraire, dans lequel mention est faite d'un legs de deux *Saint François recevant les stigmates*, par Jean van Eyck [1]. On a cru reconnaître dans le panneau actuel et dans celui de Turin les deux peintures auxquelles ce curieux document fait allusion. Ce qui fait douter quelque peu, au premier abord, du panneau de lord Heytesbury, c'est le coloris qui est riche, mais plus monotone que dans les œuvres connues du Maître. Le sujet, aussi, n'est pas de ceux qu'affectionnait le peintre, qui s'attachait surtout à la représentation des calmes béatitudes, et bien rarement à celle des scènes de la Passion ou des extases douloureuses. Cependant la merveilleuse exécution de la tête, des mains, de la draperie du saint, le détail étonnant et si bien compris des rochers du premier plan, et le ravissant paysage ayant une parenté marquée avec celui de la *Vierge adorée par le chancelier Rollin* du Louvre, sont autant de présomptions favorables. L'expression du saint est bien

1. On peut consulter sur cette question le travail de M. A.-J. Wauters, sur les *Deux saint François de Jean van Eyck*.

celle que lui aurait prêtée Van Eyck; elle exprime plutôt une joie céleste et tranquille que l'état d'angoisse extatique, inhérente au sujet.

Une *Descente de croix* attribuée au mystérieux peintre qui porte, à l'Academy, le nom de « Maître de Cologne », n'est autre chose qu'une copie ou variante d'école du célèbre tableau de Roger van der Weyden à Madrid, dont il existe une autre copie ou variante à Saint-Pierre de Louvain. Un intéressant et très expressif *Portrait de femme,* dénommé *Catherine d'Aragon* et attribué à Jean de Mabuse, révèle plutôt la main de Bernard van Orley. Un *Henri VIII* (à M. Hughes), grand portrait du roi, vu de face, est attribué tout naturellement à Hans Holbein le jeune; il faisait autrefois partie de la collection de Lee Priory. Ce tableau a souffert, et il ne rappelle que de bien loin l'exécution du grand portraitiste. On ne saurait admettre un moment que Holbein — scrutateur si subtil de la personnalité de ses modèles — soit l'auteur de cette peinture médiocre dont le faire minutieux n'a rien de touche magistrale. Après cet Holbein plus que douteux, mentionnons un authentique et intéressant Antonis Mor, le portrait d'une vieille dame qui porte ce titre de fantaisie : la *Femme du bourgmestre.*

Parmi les œuvres de provenance italienne, de la grande époque de la floraison, trône un célèbre Titien, le *Saint Sébastien* signé *Ticianus Faciebat* MDXXIII (à lord Wemyss). Cette toile rendue célèbre par la gravure et par les répétitions qui en ont été faites nous a causé une véritable déception, quoiqu'elle soit de la plus belle époque du peintre : l'attitude exagérée et vulgaire du saint, l'insignifiance de l'expression ne sont plus rachetées par les charmes de la couleur. Les chairs n'ont pas cet éclat, cette transparence qu'on s'attend à trouver dans une toile du Titien peinte à l'apogée de son talent. L'exposition nous en montre aussi une copie réduite qualifiée d'esquisse.

Une autre place d'honneur est occupée par un curieux tableau qui en est cependant assez peu digne, quoiqu'on l'attribue audacieusement au Véronese (à M. Heseltine). C'est une vision du Christ de pitié entouré d'anges, apparaissant dans les nuages aux donateurs. Les têtes largement brossées de ceux-ci rachètent l'effet désagréable de ce tableau qui paraît sortir de l'atelier des Bassano et rappelle surtout la manière de Leandro. La collection comprend au moins deux spécimens authentiques du Tintoret : d'abord, un superbe portrait de sénateur, vu jusqu'aux genoux; puis une fort belle esquisse pour des *Noces de Cana*, remarquable surtout par l'impression pathétique que le peintre, devancier sur certains points de Rembrandt, le grand magicien, a su tirer de ses effets de clair-obscur.

De trois soit-disant Corrège que contient l'Exposition, un seul, une fort jolie *Sainte Famille* (à lord Wemyss), mérite la discussion; et celui-là paraît être dû à la main du Parmesan, dont il révèle clairement le coloris dur et le charme maniéré.

Le célèbre Velasquez du duc de Wellington, le *Marchand d'eau*, est surtout très important comme spécimen indubitable de la première manière du grand Maître, représentée aussi en Angleterre par la *Nativité* de la National Gallery. L'exécution, déjà au plus haut point ferme et magistrale, et le coloris sombre et quelque peu monotone, sont ce qui frappe surtout dans ce tableau caractéristique, qui manque d'ailleurs un peu d'intérêt et d'animation.

De Rubens, il n'y a rien de bon, ni même d'absolument authentique. En revanche, nous avons un merveilleux Van Dyck. Il a un double intérêt aux yeux

des amateurs par la signature qu'il porte : *Caval° A Van Dyck Fe. a.* 1634, époque à laquelle le grand artiste, acclimaté en Angleterre, fit son dernier voyage dans les Pays-Bas. Ce portrait, qui appartient à M. Ayscough Fawkes, représente la *Duchesse d'Arenberg* avec son enfant. C'est un splendide portrait d'apparat, révélant partout la main du Maître, et combinant les tons argentés et les raffinements d'élégance de la manière anglaise avec quelque chose de la vigueur de la période flamande. L'artiste, en peignant ce morceau capital, a eu moins en vue la personnalité de ses modèles que la splendeur et la suprême distinction qu'il entendait donner à son œuvre.

J'ai déjà indiqué dans la *Chronique* la plupart des tableaux hollandais dignes d'une mention particulière. Il serait difficile de voir réunis dans une même salle trois Adrien van Ostade, plus remarquables que ceux qui ont été prêtés par Sa Majesté la Reine, par le duc de Wellington et par M. Alfred de Rothschild; mais il serait oiseux d'en faire la description; ils ne s'écartent point de la manière habituelle et des sujets traités par le peintre. Un grand paysage par Luc van Uden, avec personnages par Teniers le jeune, a été exposé par la Galerie nationale d'Irlande. Il porte la signature du premier de ces peintres. Cette imitation lointaine des paysages de Rubens, signée par son élève, est intéressante parce qu'elle fournit une preuve de plus de la source d'où proviennent maintes toiles médiocres et de facture timide, attribuées témérairement au Maître.

J'ai énuméré aussi les principaux ornements de la section de l'Exposition consacrée aux Écoles anglaises. On ne saurait trop louer le merveilleux portrait en pied de *Mrs Sheridan*, par Gainsborough (à lord Rothschild). La célèbre cantatrice, Élisabeth Linley, qui fut l'épouse malheureuse de Richard Brinsley Sheridan, nous apparaît dans toute la fraîcheur de sa beauté; cette tête divinement belle peut rivaliser avec tout ce que le peintre a produit de plus parfait; il s'en émane, je ne sais quoi de gracieux, de vif et de naturel; le paysage, indiqué à grands traits, encadre admirablement le personnage. Mais il ne faut pas regarder de trop près les draperies et les lignes du corps, indiquées sommairement et sans grand souci de la correction. On se souviendra que cette même beauté inspira à Reynolds une de ses œuvres les plus attrayantes, la célèbre *Sainte Cécile*. Parmi d'autres toiles endommagées et médiocres de Gainsborough, toujours le plus inégal des peintres, on distingue encore quelques charmants morceaux, entre autres une esquisse bien vivante de ses deux petites filles se lançant à la poursuite d'un papillon.

M. Alfred de Rothschild, grand collectionneur des portraits de Romney, envoie cette année une toile de la meilleure qualité, le portrait d'une toute jeune femme simplement vêtue de blanc et coiffée d'un énorme chapeau à plumes. Pour le charme tranquille et la distinction, sinon même pour la séduction de la couleur, ce portrait peut prendre place à côté des meilleures œuvres de Reynolds et de Gainsborough. Voici aussi, outre les fameux paysages de Constable, *The Hay-wain* et *Stratford Mill*, une admirable esquisse très largement brossée pour le grand tableau *Salisbury*, qui est au Musée de Kensington : c'est une véritable « impression » dans la meilleure acception du mot, pleine de fraîcheur et de vérité et d'un sentiment sain et vigoureux. Un charmant tableau de genre de la main d'un peintre éminemment national, mais hélas! bien inégal, George Morland, est le *Tea Garden* popularisé par la gravure : c'est un des meilleurs spécimens de l'artiste.

Citons encore une œuvre célèbre de sir David Wilkie, intitulée *Invalides de Chelsea lisant la gazette qui annonce la bataille de Waterloo.*

La collection des œuvres de Joseph Wright de Derby (1734-1797), à laquelle j'ai déjà fait allusion, est indubitablement la plus complète que Londres aie vue en ce siècle ; mais il paraît qu'en 1785, le peintre, lui-même, en avait réuni une plus nombreuse encore, dans un local de Covent Garden, et que cette exposition, comprenait surtout les effets de nuit, à la Honthorst, qui lui ont valu, de son vivant, une véritable célébrité. Le tableau le *Planétaire*, qui fait partie de la réunion actuelle, et la *Machine pneumatique*, de la National Gallery, avaient figuré entre autres dans cette même exposition.

Il serait téméraire d'entreprendre, à la fin d'un compte rendu général, une description de la magnifique suite d'aquarelles, par Turner, dont j'ai déjà dit un mot.

Les plus célèbres collections des enthousiastes, qui ont voué à ce célèbre peintre, un culte spécial, ont été mises à contribution. Pour le moment, je dois me contenter de dire, que jamais il ne s'est offert d'occasion plus propice pour marquer définitivement, si toutefois cela est possible, la place exacte qui doit être accordée à l'évocateur de ces étranges et poétiques visions. L'incomparable collection de tableaux à l'huile que possède la National Gallery, et que ce musée a récemment épurée et arrangée, offre au connaisseur, avec la collection actuelle, une occasion unique d'étudier l'œuvre de ce génie, si vaste, si turbulent et si souvent obscur, sur le compte duquel on ne sera probablement jamais complètement d'accord.

CLAUDE PHILLIPS.



# CORRESPONDANCE DE BERLIN

## EXPOSITION DE SCULPTURE POLYCHROME A LA NATIONAL-GALERIE

Grace à la persévérance du docteur G. Treu, directeur aux Antiques de Dresde et champion très érudit de l'idée polychrome en Allemagne, cette Exposition de sculpture en couleurs, promise depuis deux ans, nous est enfin ouverte. M. Treu avait déjà organisé une exposition de ce genre, il y a trois ans, à Dresde, consacrée surtout aux essais de MM. Kauer et Dietz, et avait fait à cette occasion une conférence qui, publiée sous le titre : *Devons-nous peindre nos statues ?* est devenue relativement populaire.

Comme il est décidément de tradition en Allemagne, notamment depuis un siècle, c'est encore une fois ici le « professeur » qui aura donné l'impulsion et préparé la besogne. L'artiste allemand est toujours porté à chercher la tutelle du livre ; il s'enthousiasme bien plus sur des textes que devant son outil. Et nous pourrons voir la statuaire allemande se précipiter ingénument dans la polychromie, sans autre transition entre cet art et celui de Thorwaldsen et Rauch que le noble réalisme de Reinhold et Karl Begas. En France, où est le théoricien qui prêche la polychromie en sculpture ? Et cependant Carpeaux, Falguière, Dalou et Rodin nous ont déjà presque blasés sur le dernier mot de la chair monochrome vivante et en action, et depuis plusieurs années un sourd mouvement nous porte à applaudir aux essais des Cordier, des Chartrousse, des Lefeuvre, des Cros, des Ringel et des Strasser.

Devons-nous peindre nos statues? demande donc M. Treu. Et déclarant dès l'abord que c'est surtout de la décoration de nos appartements qu'il s'agit, nul ne songe, dit le conférencier, à voir surgir dans nos rues des statues peintes, dont notre climat ferait d'ailleurs prompte justice, sans compter leur piteux effet sur le fond terne de nos façades ; non plus qu'on ne songe à abandonner une matière et un procédé consacrés par le génie des maîtres. On veut simplement ouvrir un nouveau champ à la création artistique en sculpture, surtout en vue de ces intérieurs où nos yeux, fatigués des monotonies grises de la rue, ont le droit de s'égayer à toutes les ressources de la couleur. En effet, meubles, céramiques, tableaux, tapisseries, tapis, tentures, plantes et même calorifères de faïence, tout indique que nous voulons proscrire le blanc de nos maisons. Et cependant, ce ton blanc,

VITRAUX DE CHANTILLY

# LÉGENDE DE PSYCHÉ



*Ayant Psiché par mont et par vallée*
*Quis son amy, enfin s'en est allée*
*Vers le palays de Vénus triomphant,*
*Estimant bien y trouuer son enfant.*

*Mais las ! au lieu d'y auoir reconfort,*
*Moquée fut et fessée bien fort*
*De par Vénus qui de dueil se gratoit,*
*De quoy assez chacun ne la battoit.*



Typogravure et Imp. Boussod, Valadon et Cie

nous le gardons encore dans les statues et statuettes de marbre ou de pierre que nous plaçons dans nos appartements.

Il y aurait, à ce propos, un amusant réquisitoire à dresser contre le brave public auquel s'adresse M. Treu. Public qui se pique d'aimer les arts et d'en vouloir ennoblir son existence et n'entend rien au delà de la Renaissance allemande dont on lui rebat les oreilles; mais hélas! aussi, public de parvenus qui, mis à même, par la force des événements, d'imposer au monde entier ses produits aussi bien que sa loi du bon marché, est en train d'acculer le noble goût français au pied du mur, c'est-à-dire à l'abdication de l'art pour l'art, s'il ne veut être absolument submergé sur le terrain économique. On n'imagine pas les entrepôts que ce public achalande : meubles fabriqués à la grosse, bronzes et bibelots passés au rifloir de la banalité mécanique, entre autres quatre vastes magasins qui ne vivraient pas à Paris et qui étalent ici toute une industrie de copies, non en plâtre franc, mais en terre cuite rose et en « pâte d'ivoire » insipide et douceâtre, des plus banals antiques, des mièvreries de Canova et de tous les sculpteurs modernes qui travaillent dans le *gemüth*.

Et cependant ce public est tout disposé à écouter et à suivre M. Treu, surtout quand ce professeur ajoute que ce qu'il propose là n'est pas pour ouvrir une voie révolutionnaire et nouvelle, mais simplement pour renouer et renouveler une tradition que les Grecs, nos maîtres et nos législateurs en esthétique, tenaient de l'Orient. Et M. Treu reprend devant lui ce procès bien jugé et refait, avec Quatremère de Quincy, Hittorf et Gottfried Semper, l'historique des fouilles qui ont convaincu de polychromie les œuvres grecques de l'Athènes de Périclès, aussi bien que celles de la décadence pompéienne, aussi bien les grands nus contemporains de la statuaire chryséléphantine que les petites terres cuites de Tanagra. Il présente ensuite des essais de restauration des morceaux antiques qui nous sont parvenus avec des restes de couleur, et aborde alors la question d'une statuaire polychrome franchement moderne.

L'idée des organisateurs de l'Exposition actuelle a donc été celle-ci : « Voici des bas-reliefs assyriens, des travaux de bronze, ivoire, bois, nacre, laque et or des Chinois et des Japonais, des figures en bois du xv^e^ au xvii^e^ siècle, des spécimens de l'art des della Robbia, du vieux Saxe et du vieux Berlin, et enfin des Tanagra et des restaurations de marbres grecs : vous voyez que nous ne sommes pas des révolutionnaires ignorants qui poussent à faire concurrence aux musées de cires, mais des amoureux d'art fort désireux de voir renouer une belle tradition rompue simplement par une méprise de la Renaissance. Maintenant, passez dans cette salle : des artistes qui ont crédit auprès de vous se sont laissé gagner à cette thèse; leurs essais vont vous donner une idée de la polychromie plastique de l'avenir. »

La partie rétrospective et la partie moderne se partagent équitablement le catalogue, à peu près 150 numéros chacune.

D'abord notre polychromie moderne n'a rien à voir avec celle de l'Extrême-Orient, avec celle des vieux bois, celle du Saxe, etc., qui constituent autant d'arts spéciaux et nettement définis. Elle n'aura rien à voir non plus avec la polychromie grecque et ne saurait pas plus s'autoriser de son exemple qu'elle n'entend certainement procéder de son esthétique. En effet, malgré ces Tanagra, que certains tiennent pour des réductions littérales de grandes figures, et malgré les restes de

couleurs sur d'importants marbres de la belle époque, il est évident que cette polychromie grecque n'était rien moins que réaliste, mais sommaire et abstraite, conçue, en un mot, dans le même esprit que le modelé et la tenue des œuvres auxquelles on l'appliquait. Notre modelé et notre tenue sont tout autres; tout autre sera notre polychromie, avec l'impérieux élément de notre toilette moderne et le trésor de matériaux et de trucs dont nous disposons. La question de simple curiosité écartée, cette partie rétrospective, fort incomplète d'ailleurs, est donc à peu près déplacée ici.

La [partie moderne comprend : 1° des morceaux connus, conçus et exécutés comme monochromes et peints ensuite après coup, sans foi ni loi, et le plus grand nombre par un artiste différent, ce qui aboutit, en somme, à des œuvres d'exception, sortes de curiosités faites sur la commande d'amateurs excentriques et byzantins, fort intéressantes parfois peut-être à ce point de vue de dilettante, mais sans portée pour l'idée polychrome que cette exposition se proposait d'établir et de généraliser; 2° nombre de compromis, et des moins nouveaux, en bronze, bois patiné et faïence, qui ne font que déplacer la question sans même l'aborder; enfin, beaucoup de produits industriels, d'ordre absolument inférieur et du goût le plus navrant : bibelots viennois, marbres italiens et plâtres peints, bronzés, argentés ou dorés de dernière catégorie.

Trois œuvres de bonne foi, dont je parlerai plus loin, m'ont seules paru devoir être retenues, dans toute cette foire d'œuvres commerciales et disparates.

Kauer de Kreutznach, mort l'an dernier, fut le premier et le plus exclusif sectateur de la statuaire polychrome en Allemagne; nous avons ici à peu près tout son œuvre dans cet art : cinq morceaux. Kauer commence par dorer, et point parcimonieusement, je vous assure, le morceau à polychromer, puis le peint franchement à l'huile, et alors, çà et là, aux endroits à rehausser, use sa couleur de façon à laisser reparaître le bain d'or primitif. Un crucifix de grand chemin, observé par hasard près de Kreutznach, conduisit l'artiste à procéder ainsi. Ce crucifix avait été doré, puis grossièrement peint; la pluie et le temps avaient fait le reste. Kauer trouva si satisfaisante cette œuvre du hasard, qu'il se mit à tenter systématiquement la même chose. Son premier essai fut fait sur un médaillon de marbre, une énorme tête d'*Ecce homo*, sans caractère d'ailleurs; l'artiste combina sa dorure avec du noir animal et passa un peu de rouge aux lèvres. Résultat : une uniforme patine de bronze doré, qui semble ne devoir jamais sécher et qui a coulé si copieusement que le modèle, déjà banal et cartonneux, y est entièrement noyé. Un buste de jeune Faune, que nous voyons à côté, est enduit de la même sauce luisante d'or bronzé. Jusqu'ici, nulle recherche sérieuse de polychromie. Dans un groupe de *Nymphe et amour* et dans un *Saint Georges terrassant le dragon*, le ton d'or ne joue plus qu'un rôle de fond transparaissant aux vigueurs. Mais, malgré le style poncif de ses compositions, Kauer de Kreutznach était un artiste naïvement barbare; sa patine d'or, aussi bien que son bariolage de vermillon, de jaune, de bleu et de vert végétal est criard, sans nuance et sans discrétion. On dirait de l'assyrien flambant neuf. Sa restauration d'un groupe de cavaliers du Parthénon ne saurait être également qu'une erreur, même vue en plein air, à la hauteur d'une frise et sur un fond de métopes et de triglyphes peints. On ne saurait entrer avec une candeur plus effrontée dans cette question

de la statuaire polychrome — dont le seul énoncé effarouche le public et trouble les artistes — que ne l'a fait Kauer.

Les autres essais de restauration antique sont : un *Masque de Pan*, dont l'original, à Dresde, a conservé le ton des cheveux, le brun rouge et le bleu des yeux, et des hachures rouges sur fond d'ocre rouge, par M. Kiessling; une *Tête de Muse* en buste, dont l'original est également à Dresde, que M. Léonard Gey a polychromée avec une discrète délicatesse d'artiste qui en fait, sinon une restauration très exacte, du moins une œuvre d'un charmant effet moderne. De M. Dietz, enfin, l'*Amazone de Stackelberg*, de Dresde, et la *Vénus Gaëtani*, de Rome.

M. Dietz, qui avait, à l'Exposition de Dresde, une tête d'homme dont le réalisme scandalisa le public et que M. Treu défendit vaillamment, nous montre ici trois bustes grandeur nature, en plâtre peint de couleurs à l'huile, dont les gris bleuâtres et la patine vernissée semblent être là pour persuader au besoin qu'on a affaire à de la terre cuite émaillée, genre spécial dans lequel le réalisme ne tire pas à conséquence. Un de ces bustes, une Roumaine exsangue et d'expression fine, avec ses bariolages et ses bijoux nationaux, est un morceau curieux et bien venu, mais qui n'est qu'une fantaisie dont l'imitation n'est pas à conseiller.

A citer encore à titre de curiosités : — Un bouclier rond, de plâtre cerclé d'or, présentant, sur un bleu de Prusse dégradé, une tête de Gorgone ou de Méduse en haut-relief, livide, les yeux injectés, avec sa vivante chevelure de minces et visqueuses couleuvres bleues tachetées de blanc ; il a été modelé par Bruckmam de Zurich et peint par un grand artiste, Arnold Böcklin. — De Reinhold Begas, le moulage d'un bas-relief de son *Alexandre de Humbold*, représentant la Nature. Une femme nue, demi-nature et en demi-relief, assise de face les jambes allongées, allaite deux beaux enfants. Les trois nus, d'un style noble et élégant, n'ont malheureusement reçu qu'un ton mastic à luisants que réveillent à peine çà et là de légers travaux de hachures en creux salies après coup ; le sol couvert de fougères où cette mère repose, l'arbre au tronc noueux emmêlé de lianes et à lourd feuillage qui l'abrite, le fond de paysage lointain, coupé de buissons, l'horizon de montagnes et le ciel sont fouillés et réchauffés par des patines de vert olive et de bleu, d'un effet profond, aussi pittoresque que sculptural. Cette interprétation à demi polychrome est bien au-dessus de l'original en marbre, comme poésie et comme vie. Je retiendrai aussi deux morceaux de M. Volkmam, peints par un jeune artiste de talent, M. Hermam Prell. C'est d'abord un buste de jeune femme, en marbre, dont la chair a reçu un ton de cire plein de morbidesse, les paupières et le tour des yeux sont passés au noir, la bouche entr'ouverte avivée de rouge, les plis de l'étoffe autour du cou sont chargés d'ocre orangée ; le charme en est subtil et malsain. L'autre morceau, en marbre également, se compose d'une niche étroite où se tient, en haut-relief, une Ève nue à la chair imprégnée d'un blond mat et doux ; elle est debout près d'un arbre chargé de fruits ; le sol est gazonné de hachures vertes ; sur un fond bleu très vif, se détache un horizon de montagnes enlevé d'un coup de pinceau ; l'effet en serait très saisissant et très lumineux dans le demi-jour d'un appartement.

Mais il faut le répéter, ces curiosités ne prouvent rien. C'est dans des efforts plus franchement naturels qu'il faut chercher les voies fécondes. Voici deux petites cires de M. Henry Cros, l'auteur de cette copie de la *Tête* du Musée Wicar que la *Gazette* déclarait parfaite et dont M. Alexandre Dumas est l'heureux possesseur ; ce

sont deux têtes féminines bien modernes, en médaillon, l'une coiffée d'anglaises blondes semées de marguerites et les épaules découvertes, l'autre en toilette de ville ; c'est la réalité la plus rare et la plus exquise, traitée avec les procédés les plus précieux.

Dans une vitrine voisine, signé au catalogue *Peter Clodt V. Jurgensburg* (de Saint-Pétersbourg, mort en 1867), est un moulage en plâtre montrant encore ses lignes de soudure sous la couleur, représentant une pauvre petite haridelle digne de Karel Dujardin et que l'artiste a peinte à l'huile, d'après le modèle vivant, et patinée et salie patiemment, avec ses taches blanches et rousses, sa tête fatiguée, sa queue et sa maigre crinière, d'une façon aussi naïve que véridique.

Mais c'est dans les trois œuvres de bonne foi que j'annonçais plus haut qu'il faut chercher l'exemple à suivre. C'est, en première ligne, de M. Joseph Kaffsack de Berlin, un buste coupé ras, sans socle ni piédouche (effet mis à la mode par le buste de Menzel par R. Begas), représentant un général en costume, à parements rouges et boutons de métal, avec la croix au cou, et en manteau à col de fourrure brune, avec une énorme tête penchée, au front chauve, au large cou apoplectique. Le morceau est franc et robuste, et d'un grand effet. On raconte que M. Begas aurait dit à M. Paul Lindau, à propos de l'Exposition qui nous occupe : « Dans une sculpture, le bon devient mauvais sous une application de couleur, et le mauvais au contraire y devient bon. » Ceci s'adresse à ceux qui pensent que sculpture et polychromie sont deux choses, l'une tolérant plus ou moins l'autre, et aux timides ou aux incrédules qui n'aboutissent qu'à des compromis troublants et équivoques. M. Kaffsack, lui, a eu la foi, et nous sentons que, dès la première minute de la mise en œuvre de son buste, il a mené de front la couleur aussi bien que la forme.

La même conviction simple et sans emphase éclate, quoique plus modestement, dans un buste d'homme, en plâtre peint à l'huile, de M. Max Landsberg.

La troisième de ces œuvres, due à un sculpteur connu, M. Albert Wolff (ne pas confondre avec le chroniqueur du *Figaro*), est en stéarine colorée à l'aquarelle. C'est un buste de femme au visage plein et ouvert, à l'épiderme rosé, nuancé et animé par des hachures fondues dans la pâte ; les yeux, très bleus, jouent à distance l'émail vivant ; ils sont obtenus par un rond teinté de bleu clair et troué par une goutte de bleu de Prusse gardée humide et que surmonte un point blanc gratté dans la stéarine. Assurément, ce buste ferait un délicieux effet en un coin d'appartement.

Quoi qu'il en soit, la voie est ouverte : le public et les artistes y viendront. L'engouement même avec lequel on s'est jeté sur le réalisme puéril des marbres et des pochades en bronze de l'École napolitaine montre bien la lassitude du public pour les œuvres d'un art qu'il respecte, mais qu'il n'admet chez lui que par un préjugé de bon ton. Quant au marbre immaculé, n'acquerrera-t-il pas un charme tout nouveau, quand il sera réservé à certains sujets d'effet voulu, aux nus féminins dans les jardins, par exemple, aux allégories funéraires, aux statues de nos places publiques, aux décorations monumentales?

JULES LAFORGUE.

VITRAUX DE CHANTILLY

# LÉGENDE DE PSYCHÉ




*Venus despite après luy fist bailler*
*Un grand monceau de diuers grains meslez,*
*Luy commandant de tost les demesler;*
*Et mettre aux lieux pour eux apareillez.*

*Or sont venus les fromiz esueillez,*
*Pour acheuer ceste tasche baillée,*
*Ce qu'ils ont faict et puis s'en sont allez;*
*Dont trop en est Venus esmerueillée.*



Typogravure et Imp. Boussod, Valadon et Cie

# BIBLIOGRAPHIE

I

**L'Œuvre des peintres verriers français,** par Lucien Magne, architecte. — Montmorency-Écouen-Chantilly. — Paris, Firmin Didot et C$^{ie}$, 1886, 1 vol. grand in-folio, illustré de nombreuses reproductions obtenues par les procédés de photogravure de MM. Boussod et Valadon.

Rares sont les livres dont on peut faire l'éloge à son aise, sans avoir l'air de faire acte de complaisance ou de camaraderie. Nous dirons donc sans ambages que nous tenons celui de M. Lucien Magne pour un des meilleurs, des plus nouveaux, des plus intéressants qui aient été écrits dans ces dernières années. M. Magne est aujourd'hui, assurément, l'homme de France qui connaît le mieux les œuvres de nos maîtres verriers; tous ceux qui s'intéressent à l'histoire des arts de notre pays se réjouiront de le voir poursuivre et développer en un vaste et magnifique ouvrage ses belles études sur le vitrail, dont ici même et dans une conférence faite à l'Union des arts décoratifs, il avait tracé le canevas en une rapide esquisse [1].

Le premier volume que vient de publier M. Magne est consacré à l'examen historique et critique des verrières du XVI$^{e}$ siècle qui décorent les monuments élevés par les Montmorency. Ces verrières sont les plus parfaites qu'aient produites cette époque et les dernières manifestations véritablement artistiques d'une forme de décoration qui, depuis quatre siècles, était une des gloires les plus indiscutables de notre pays. « Comme le dit excellement M. Magne, l'œuvre des peintres verriers, depuis le XII$^{e}$ jusqu'au XVI$^{e}$ siècle, constitue le monument le plus complet, mais aussi le moins connu, de l'histoire de l'art français. La peinture du moyen âge est tout entière dans ces décorations translucides qui perpétuaient les traditions et les exemples destinés à l'éducation morale et religieuse du peuple. Sans les verrières de nos églises, nous ne pourrions reconstituer cet art national dont

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2$^{e}$ période, t. XXXI et XXXII.

les miniatures des manuscrits, les tapisseries et quelques fragments isolés de décoration murale ne donneraient qu'une idée incomplète. »

Les admirables verrières du XIIe et du XIIIe siècle ont atteint à la suprême beauté du *décor* translucide; il était impossible d'aller plus loin dans les données rationnelles et architecturales de cet art que ne l'ont fait les maîtres de ces grandes époques; il fallait tenter autre chose. L'évolution naturaliste du XVe siècle a conduit nos artistes de la Renaissance à créer le *tableau* sur verre, genre aussi inférieur au point de vue de la logique que peut l'être un vase d'Urbino à personnages par rapport à une de ces somptueuses gourdes persanes en faïence dont le dessin magistral et le coloris éclatant sont la joie des yeux. Mais dans ce *tableau*, décadence d'un art mâle et fier, que d'inventions heureuses et bien françaises, que de trésors d'élégance et de délicatesse! La France par bonheur a conservé, en dépit du temps et des hommes, une très grande partie de sa vitrerie du XVIe siècle. C'est un incomparable Musée disséminé sur notre territoire, de Rouen à Troyes, de Sens à Châlons, de Conches à Brou, de Bourges à Vincennes et à Paris. Mais, ainsi que je viens de le remarquer, c'est dans les vitraux exécutés pour le connétable Anne de Montmorency, à l'église de Saint-Martin de Montmorency et à Écouen, qu'il faut chercher les productions les plus accomplies de cette époque. Les quatorze verrières de Saint-Martin, dues à des artistes différents (1523-1563), sont des œuvres d'art et des documents historiques de premier ordre; le vitrail des *alérions*, qui surmonte le portail central, vitrail dont nous avons donné ici même une reproduction [1], est, en ce genre, le chef-d'œuvre de la Renaissance française parvenue à son complet épanouissement. Ces compositions et celles d'Écouen sont particulièrement intéressantes par les portraits des personnages contemporains qu'elles nous ont transmis. Les représentations de Jean et de Guillaume de Montmorency sont des merveilles dont il serait impossible de rencontrer ailleurs l'équivalent.

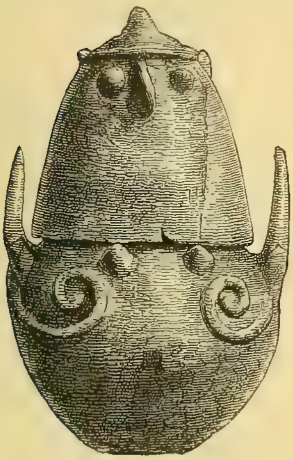
Le premier volume de l'ouvrage de M. Magne est donc consacré à l'étude de ces monuments. C'est une monographie complète dont l'étendue et la précision ne laissent rien à désirer. Appuyée sur des reproductions d'une exactitude saisissante, qui font autant d'honneur à l'éditeur qu'à l'imprimeur, cette histoire présente un intérêt véritablement national. Beaucoup de nos architectes y puiseront des notions qui leur manquent; tous ceux qui ont quelque souci de la régénération de notre sentiment décoratif y trouveront d'amples matériaux d'instruction.

M. Magne a bien voulu mettre à notre disposition les gravures de deux compositions empruntées aux quarante verrières de l'*Histoire de Psyché*, commandées par le connétable pour son château d'Écouen et exécutées sur des dessins de l'École de Raphaël. On sait que ce célèbre et gracieux ensemble appartient au duc d'Aumale et se trouve actuellement à Chantilly.

LOUIS GONSE.

1. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXII, p. 58.

**Ilios ville et pays des Troyens**, par Henri Schliemann. Ouvrage traduit de l'anglais par Mme E. Egger. Paris, Firmin-Didot et Cie, 1886, 1 vol. de 1,250 pages, illustré de 2 cartes, de 8 plans et d'environ 2,000 gravures sur bois.



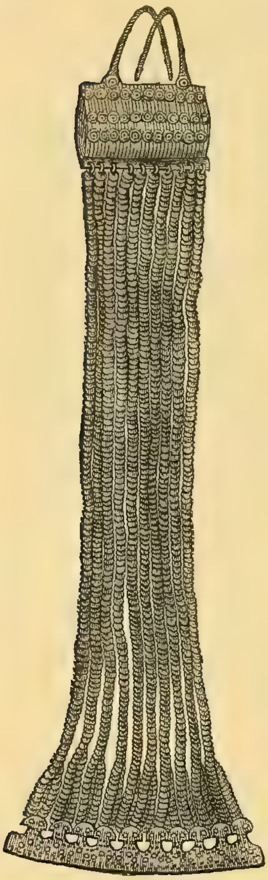
Le grand ouvrage du Dr Schliemann, dont la librairie Didot vient de publier une traduction, est assurément l'un des plus curieux et des plus importants entre ceux qui marquent l'histoire de la critique et de l'archéologie. Il est le résumé des fouilles entreprises sur l'emplacement de la ville de Troie et sur divers points de la Troade, le récit des découvertes accomplies pendant l'espace de douze années par un homme doué d'un courage et d'une volonté extraordinaires. Comme le dit fort justement son traducteur, Mme E. Egger, il nous fournit un des exemples les plus éclatants de ce que peut l'amour de l'art servi par une persévérance indomptable.

Déjà la maison Hachette nous avait donné une traduction du bel ouvrage antérieurement publié par le Dr Schliemann sur les fouilles de Mycènes; tous ceux qui, en France, s'intéressent aux études historiques faisaient des vœux pour que la traduction d'*Ilios* ne se fît pas trop attendre. La maison Didot a répondu à notre désir par un magnifique et monumental volume illustré de plus de 2,000 reproductions. Nous ne saurions trop la féliciter du service qu'elle vient de rendre à la science archéologique.

L'excellente traduction de Mme Egger est précédée de la préface de Wirchow, qui est une éloquente réponse aux attaques jalouses dont les découvertes de M. Schliemann ont été l'objet, et d'une curieuse autobiographie de l'auteur. Parti, en effet, d'une position plus que modeste, fils d'un humble pasteur du Mecklembourg-Schwerin, le Dr Schliemann, sans protection aucune, est parvenu à force d'énergie, non seulement à apprendre seul l'ancien grec, le latin et dix langues modernes, mais encore, après une suite de péripéties qui font de sa vie presque un roman, à gagner en Russie une fortune considérable. C'est cette fortune qui lui a permis, dans l'âge mûr, l'œuvre que dès sa jeunesse il s'était fixée comme but suprême de son existence. Cette autobiographie nous fait assister, pour ainsi dire jour par jour, au drame de ces fouilles qui durèrent de 1870 à 1883, continuellement en-

travées par des luttes, des fatigues, des difficultés, des déboires de toutes sortes, et qui aboutirent à de si importantes découvertes.

Ce n'est qu'après avoir commencé à explorer Bounarbashi, considéré autrefois comme l'emplacement de l'ancienne Troie, et reconnu l'impossibilité de l'existence de cette ville en cet endroit, que le Dr Schliemann commença à porter ses recherches sur le site de la ville appelée *Novum Ilium* par Strabon, et dominée par la colline d'Hissarlik où s'élevait son acropole. C'est là qu'avec une escouade de 150 ouvriers il procéda à ces fouilles gigantesques qui amenèrent au jour une multitude de monuments : vases, terres cuites, bijoux, etc., et firent découvrir ces ruines de l'Ilion d'Homère, dont on cherchait vainement la trace depuis 2,000 ans.



PENDANT DE COU EN OR.
(Seconde cité préhistorique d'Hissarlik.)



DISQUE EN OR.
(Seconde cité préhistorique

Mais d'abord, s'est-on demandé, le problème de la place réellement occupée par l'Ilion homérique est-il aussi bien résolu que l'affirme M. Schliemann?



GOBELET ROUGE A SIX TROUS
(Quatrième cité préhistorique.

Les discussions ardentes, les controverses passionnées, qui depuis plusieurs années ont remué le monde savant, semblent près d'être éteintes. La théorie nouvelle qui réduisait à néant le système archéologique de Lechevalier et de Choiseul-Gouffier, en honneur jusqu'à la fin du dernier siècle, et qui substituait Hissarlik à Bounarbashi, triomphe aujourd'hui avec éclat. Nous sommes de l'avis de M. Georges Perrot : le doute n'est plus permis, les preuves, les arguments produits par le Dr Schliemann sont faits pour délivrer les gens sans parti pris de leurs derniers doutes. Nous renvoyons les hésitants à la lecture du chapitre IV intitulé : la *Véritable place de l'Ilion d'Homère;* on y trouvera un exposé aussi complet que possible de cette question sur laquelle repose tout le système de l'auteur des fouilles d'Hissarlik. Le plaidoyer est conduit de main de maître, avec une force de dialectique, une abondance de raisonnements qui témoignent d'une largeur et d'une indépendance de vues vraiment supérieures.

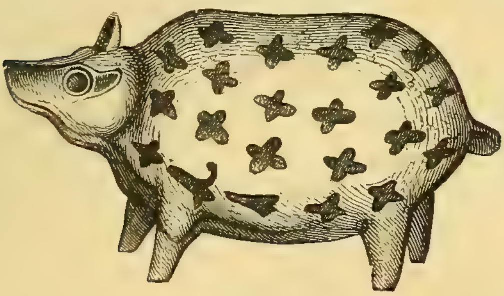
On ne saurait accuser M. Schliemann d'avoir laissé dans l'ombre aucune des critiques, des attaques de ses adversaires; il répond vigoureusement à tous les coups qui lui sont portés.

Mais l'événement le plus imprévu dans les fouilles d'Hissarlik, n'a peut-être pas été la découverte de la ville de Priam. Des trouvailles archéologiques d'un intérêt plus notable encore ont récompensé les efforts de M. Schliemann. En excavant successivement les couches superposées des terrains remaniés qui couvrent la plaine et la colline d'Hissarlik, celui-ci est arrivé, par la découverte de vestiges d'un caractère certain, à cette conclusion finale, fort bien indiquée en quelques mots par Mme Egger, que, à une époque très reculée, s'élevait dans la plaine de Troie une grande et riche cité, qui a été détruite par une catastrophe terrible, probablement un incendie. Cette cité était dominée sur la colline d'Hissarlik par une acropole appelée Pergame, accessible par trois grandes portes et renfermant des temples et beaucoup d'autres édifices très importants; elle possédait, de plus, une ville basse s'étendant à l'est, au sud et à l'ouest, à la place où vinrent plus tard se fixer les Grecs éoliens. Cette grande citée avait été précédée d'une agglomération beaucoup plus ancienne encore, qui n'avait sur la colline qu'un ou deux édifices assez vastes entourés d'un mur de fortification, et dont les maisons privées étaient, comme les poteries l'attestent, situées au pied de la colline. La grande ville préhistorique dont nous venons de parler a fourni à l'explorateur la majeure partie des trésors archéologiques de son immense Musée troyen. Après la destruction de celle-ci, et à la suite d'un laps de temps qu'il est impossible d'apprécier, une nouvelle ville s'éleva sur les décombres déjà recouverts par la lente montée du sol, qui, détruite à son tour, fut remplacée par une quatrième, puis par une cinquième ville, toutes également préhistoriques, enfin par une sixième probablement lydienne.



FUSAIOLE DE TERRE CUITE.)

(Quatrième cité préhistorique )



PORC EN TERRE CUITE, MARQUÉ D'UN SEMIS D'ÉTOILES.

(Ilium grec.)

C'est sur l'alluvion plusieurs fois millénaire de ces villes, superposant leurs ruines à travers le cours des âges, qu'a été fondé l'Ilium éolien dont l'acropole s'éleva sur l'ancienne Pergame dont la ville basse s'étendit sur l'emplacement des faubourgs de la seconde cité primitive.

Les cinq cités préhistoriques mises à nu par la pioche infatigable du Dr Schliemann, ont livré un incomparable trésor archéologique qui permet de suivre, dans ses plus mystérieux détails, les progrès d'une civilisation complète, qui commence à la pierre polie, aux os grossièrement travaillés, aux poteries informes, pour

aboutir à l'art déjà si remarquable de la domination lydienne sur la Troade, art qui rappelle d'une manière frappante celui de l'ancienne Étrurie.

La quantité innombrable de reproductions qui illustrent l'ouvrage de M. Schliemann, suffit déjà à faire comprendre l'extraordinaire importance de la découverte



FIGURE DE TERRE CUITE.

(Ilium grec.)

Les vases de terre et les fusaïoles décorées de dessins géométriques et de caractères idéographiques, constituent les séries les plus riches, les plus instructives. On y trouve, à l'état rudimentaire, toutes les formes que l'art asiatique a utilisées en les épurant, en les simplifiant, ou en dégageant en quelque sorte la beauté harmonique.

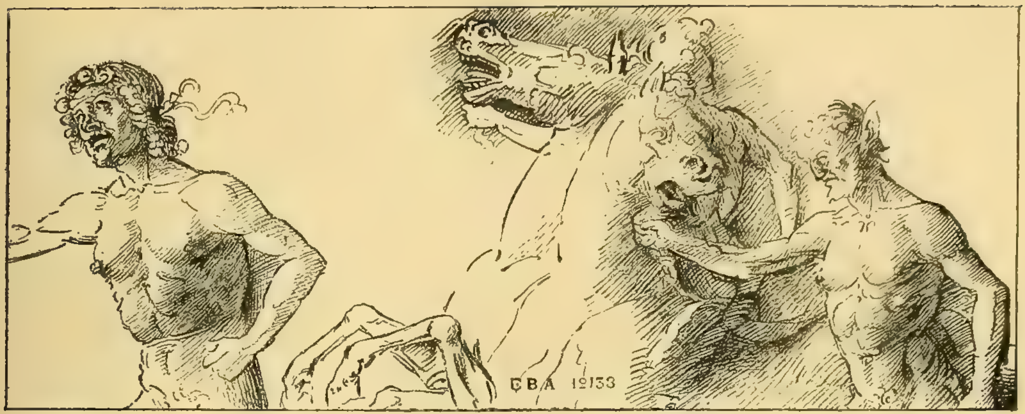
Du reste, ces produits de la Troade préhistorique offrent un grand nombre des caractères communs à la plupart des vestiges des âges primitifs retrouvés sur les points les plus éloignés du globe. Les objets d'Hissarlik peuvent être rapprochés de ceux que nous a livrés la Scandinavie, et mieux encore de ceux que nous ont révélés les fouilles récemment entreprises au Japon, par M. Morse, sur l'emplacement de la cité préhistorique d'Omori.

LOUIS GONSE.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS




# ANDREA MANTEGNA

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

Les œuvres telles que le *Saint Luc* devaient en 1453 paraître très fortes aux artistes de Padoue, presque tous convertis alors aux doctrines de Squarcione : elles attestaient en effet une main virile; mais par la combinaison architecturale des panneaux qui le constituent, le polyptyque de sainte Justine se rattachait à un art dont Mantegna rêvait l'abrogation, et ne répondait que très imparfaitement à l'objet réel de sa recherche. Il voulait rompre avec le passé et s'affranchir des anciennes tyrannies. Les circonstances s'accommodèrent bientôt à son désir secret : l'occasion lui fut offerte d'entreprendre un vaste travail de décoration monumentale et de dire publiquement les choses nouvelles qu'il avait dans l'âme : agrandi par la difficulté, libre et fier devant l'obstacle, il peignit un des plus étonnants chefs-d'œuvre du XV^e^ siècle, les fresques de la chapelle des Eremitani.

Sur l'origine et sur l'histoire de cette noble entreprise, Vasari, ennemi des dates, est bien bref et peut-être bien suspect. Il se borne

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 5.

à dire que Squarcione, ayant été chargé du travail, s'excusa et fit faire les peintures à deux de ses élèves Niccolo Pizzolo et Mantegna. La décoration de la chapelle est en effet due à plusieurs mains. Derrière l'autel est une composition dont le caractère squarcionesque n'est pas douteux et qui a toujours été attribuée à Pizzolo : on y voit, assez mal d'ailleurs, la Vierge entourée de petits anges et montant au ciel : au-dessous de ce groupe se tenaient les apôtres étonnés et ravis du miracle ; mais la partie inférieure de la peinture est devenue indéchiffrable. Le reste, dit Selvatico, peut se lire encore, et on en devine assez pour être convaincu que Pizzolo était demeuré fidèle aux enseignements de son maître. Mais il n'a eu aucune part à la décoration des murailles latérales de la chapelle, qui doivent seules nous intéresser. Voyons ce que disent sur ce point les documents certains et notons aussi quelles difficultés s'opposent, quant à présent, à ce que l'œuvre offerte à notre admiration soit datée avec une rigoureuse exactitude.

Le 5 janvier 1443, le dernier représentant d'une famille de Padoue, Antonio Ovetari, faisait son testament. Propriétaire d'une chapelle dans l'église des frères Eremitani, il demandait qu'elle fût décorée : il voulait que ses héritiers y fissent peindre, *pulchre et condecenter*, les histoires de saint Jacques et de saint Christophe, et il allouait dans ce but une somme de 700 ducats d'or. Cette clause fut exécutée par son héritier Jacopo Leoni.

On tient pour certain dans les livres modernes que les fresques des Eremitani furent peintes de 1453 à 1459. La première de ces dates ne nous paraît nullement établie. Selvatico l'avait admise quand il écrivait en 1849, pour le *Vasari* de Lemonnier, le commentaire sur la vie de Mantegna ; mais dans son livre sur Padoue, qui est de 1869, il s'est ravisé ; il est pris d'une hésitation bien naturelle. Certes, on sait quand Antonio Ovetari a dicté son testament ; mais on ignore à quelle date il est mort et par suite à quelle époque son héritier a pu faire mettre la main à l'œuvre. J'ajouterai qu'entre le *Saint Luc* du Brera, terminé en 1454, et les fresques des Eremitani, il y a une distance intellectuelle, un progrès qui impliquent un certain écart dans la chronologie. J'hésite donc à croire que ces nobles peintures, si vaillantes et si affranchies, aient été entreprises en 1453. J'admets d'ailleurs qu'elles ont pu être terminées vers 1459, et j'exprime en outre l'humble avis que, pour un homme aussi bien armé que l'était alors Mantegna, un pareil ouvrage n'exigeait pas un délai de six ans. Il est donc vraisemblable, d'abord que les fresques de la chapelle ont été commencées un peu après la date indiquée par les historiens

et ensuite qu'elles ont été interrompues par un entr'acte pendant lequel l'artiste a employé ailleurs le beau zèle de son pinceau.

Nous savons au surplus de quel travail Mantegna était occupé pendant une partie de l'année 1454. Il peignait un tableau dont on ne sait pas l'histoire, la *Sainte Euphémie*, aujourd'hui au Musée de Naples. Un peu moins grande que nature et debout sous une arcature enguirlandée, la jeune vierge tient d'une main un lis, de l'autre main une palme. A côté d'elle est un lion, allusion à son martyre. Au bas du tableau, compromis d'ailleurs par des restaurations impertinentes, l'inscription : *Opvs Andreæ Mantegnæ*, 1454. La *Sainte Euphémie* est reproduite, le plus inexactement du monde, dans le livre de Seroux d'Agincourt.

Un fait donne la mesure de l'importance que Mantegna commençait à prendre dans l'École de Squarcione lorsque furent entrepris les travaux des Eremitani. Le travail ayant été divisé entre divers collaborateurs, c'est à lui qu'échut la meilleure part. Vasari lui attribue les *Quatre évangélistes* de la voûte, en même temps que les peintures des deux murailles. Il n'y a pas regardé d'assez près. Ces Évangélistes sont très contestés. MM. Crowe et Cavalcaselle croient y reconnaître la main de Marco Zoppo. Il n'y a donc pas lieu d'en tenir compte. Quant aux deux parois latérales, il faut, ici encore, choisir et ne garder que ce qui est bon. On sait comment l'œuvre se constitue, bien qu'il soit nécessaire de faire un effort pour rétablir les parties que le temps a dévorées. A gauche, six compartiments. Les deux panneaux de la rangée supérieure sont douteux : « *Mi sembrano di altra mano e men buona,* » disait Selvatico en 1869. Les érudits les écartent donc et ne proposent aucune attribution, car il y eut à ce moment des squarcionesques dont la manière personnelle est mal caractérisée ; mais les quatre peintures inférieures sont du plus pur Mantegna : elles racontent l'histoire de saint Jacques le Majeur.

La muraille de droite, fort endommagée par l'action de l'humidité et l'altération de l'enduit, est consacrée à la légende de saint Christophe. Les parties hautes sont l'œuvre, véritablement médiocre et commune, d'Ansuino da Forli et de Buono ou Bono, peintre de Ferrare, qu'on sait avoir été l'élève de Vittore Pisano et de Squarcione et qui n'a jamais fait grand honneur à ses maîtres. Au-dessous, deux compartiments, en partie ruinés, où l'on reconnaît aisément le style et la manœuvre de Mantegna. Il fut donc chargé de peindre en tout six panneaux, ceux qui étaient les plus accessibles au regard et qu'éclairait la meilleure lumière. On l'avait traité selon ses mérites.

L'histoire de saint Jacques, placée sur la muraille de gauche, comprend quatre épisodes : dans le premier cadre le saint baptise un converti ; dans le second, il comparaît devant le magistrat qui va le condamner ; dans le troisième, on le voit marchant au supplice et s'arrêtant un instant pour guérir un aveugle ; la dernière scène représente, au milieu d'un paysage, la décollation du martyr.

Ce qui frappe tout d'abord dans ces quatre fresques, c'est que Mantegna est beaucoup moins l'élève de son maître que des sculpteurs qu'il a vus à l'œuvre. Sa préoccupation principale, très nouvelle pour le moment, c'est le relief. Il veut, sur une surface plane, exprimer la saillie et les rondeurs des êtres et des choses. Il se place vis-à-vis des figures dans la position d'un spectateur qui, assis au pied d'une statue qu'exhausse un piédestal, l'étudie et la dessine de bas en haut. De là, dans les épisodes de la vie de saint Jacques, des raccourcis dont l'audace n'a jamais été égalée, si ce n'est par Mantegna lui-même, car il a toujours aimé les redoutables problèmes graphiques et il y est revenu bien des fois. Ces raccourcis sont écrits et soulignés de la main la plus virile, avec une intensité de zèle dont l'accent est quelque peu farouche, mais qui parvient à mettre en relief la solide assiette des personnages, la jambe qui avance, le bras qui sort de la muraille. Ce n'est pas vainement que Donatello est venu à Padoue et qu'il y a fait le *Gattamelata*. Le jeune Mantegna l'a connu, il a suivi son noble travail et, sous l'influence de cette discipline sévère [1], il voit les formes avec les yeux d'un sculpteur. Dans le *Saint Jacques marchant au supplice*, le soldat casqué du premier plan, le garde qui tient les cordes dont l'apôtre a les bras liés sont de véritables statues.

Si Mantegna est sculpteur, il est en même temps architecte et antiquaire. Les terribles scènes qu'il raconte se déroulent dans un décor romain : il construit des arcs, des pilastres, des toitures à fortes saillies; il élève d'élégantes colonnades, et, après avoir fait à l'antique la part qui lui revient, il montre dans les perspectives fuyantes qu'il est de son pays et de son temps, et il peint la profilée des maisons padouanes, leurs murailles de briques, les petites fenêtres

1. Il est curieux de retrouver dans le *Saint Jacques marchant au supplice* l'élégante figure d'un jeune homme qui, le manteau rejeté sur l'épaule, les mains appuyées sur son bouclier de forme oblongue, est un ressouvenir évident du *Saint Georges* d'Or San-Michele Cet emprunt, déjà signalé par M. Eugène Müntz, donne à penser, car, au moment où Mantegna commence les fresques des Eremitani, il n'a point encore visité Florence. Les documents ne le font entrer en Toscane qu'en 1466. Faut-il croire à un premier voyage dont les textes ne parlent pas?

cintrées ou rectangulaires, et les hautes cheminées dont le sommet se renfle et s'évase à la vénitienne. Les monuments anciens qu'il dessine avec un scrupule d'archéologue sont ornés de frises, de bas-reliefs auxquels se mêlent des inscriptions latines. L'une de ces inscriptions est curieuse, et je ne sais si elle a été suffisamment remarquée. Dans le panneau consacré à la dernière promenade de saint Jacques s'arrêtant pour guérir un aveugle, l'arc romain sous lequel il va passer est flanqué d'un pilastre où Mantegna a peint dans un rectangle un médaillon, supporté par un palmier ornemental. Au centre de ce médaillon on lit en trois lignes les mots suivants : *L. Vitrvvivs Cerdo architetvs*. On peut inférer de cette inscription qu'au moment où il travaillait aux Eremitani, Mantegna connaissait déjà Vérone, car c'est là qu'il a pu voir la porte que les guides modernes appellent l'*Arco dei Gavi* et qui passait pour l'œuvre de Lucius Vitruvius Cerdo, élève et affranchi de Vitruve. Du reste, on doit considérer comme certain qu'il existait d'étroites relations entre Mantegna et ses voisins des bords de l'Adige. Le peintre avait des amis à Vérone et il allait bientôt faire pour l'église San-Zeno une œuvre immortelle.

La légende de saint Jacques était à peine terminée à la chapelle des Eremitani que les peintures de Mantegna soulevèrent une assez vive critique. L'objection — chose étrange — vint de Squarcione. Le maître, à qui les tendresses du pinceau étaient si peu connues, trouvait que son élève avait la main un peu dure, qu'il donnait aux figures humaines la consistance de la pierre et que ses façons par trop sculpturales n'exprimaient pas les aspects ondoyants de la vie. Vasari, car c'est lui qui, cent ans après, a rédigé d'une manière plus ou moins fidèle les observations de Squarcione, ajoute que Mantegna, loin de s'irriter de ce reproche, s'empressa de le mettre à profit : dans les parties qu'il lui restait à peindre, il se corrigea, et délaissant les marbres antiques et l'archaïsme des armures et des costumes, il acheva son œuvre en ne demandant conseil qu'à la nature et à la vérité moderne.

Le commentateur Selvatico accepte cette anecdote : il estime que les deux compartiments de droite, consacrés à l'histoire de saint Christophe, sont d'un faire moins dur que les fresques de la paroi opposée ; il déclare que Mantegna, touché des objections de son maître, a vêtu et armé ses personnages à la mode du XV^e^ siècle et qu'il a véritablement obéi aux préoccupations d'un temps où le naturalisme était le plus cher des idéals. L'observation n'est point juste en ce qui concerne l'architecture, car dans le *Martyre de saint Christophe*, comme

dans le panneau où des estafiers traînent son corps gigantesque gisant sur le sol, les fonds sont occupés par un palais romain absolument emprunté à l'antique, aussi bien pour le style des colonnes, des chapiteaux et des arcs que pour les bas-reliefs, les frises, les inscriptions qui décorent les murailles. Sous ce rapport, Mantegna n'était pas guéri, et il ne fit jamais aucune concession. Mais il est très vrai qu'il a emprunté les armures de ses soldats à un arsenal moins rétrospectif que celui dont il s'était inspiré dans l'histoire de saint Jacques, qu'il a costumé plusieurs de ses personnages à la moderne, qu'il a placé sur une galerie découverte une série de spectatrices coiffées du bonnet à double corne qu'on retrouve dans les miniatures de 1450 à 1460, et enfin que, cédant à l'usage déjà adopté par les Toscans, il a introduit dans ses deux compositions beaucoup de portraits.

Ces contemporains et ces amis de Mantegna, Vasari croyait les connaître, et il les nomme. Un des soldats, armé d'une lance et d'une épée, figure robuste et courte, *figuraccia corpaciuta*, c'est Squarcione. Mantegna aurait aussi mêlé à la foule un fils de Pallo Strozzi, exilé florentin; le médecin Girolamo della Valle; Bonifacio Frigimelica; gentilhomme padouan; un certain Niccolo que l'histoire connaît peu et qui aurait été plus tard orfèvre de Boniface VIII, et d'autres encore parmi lesquels il faudrait reconnaître l'artiste lui-même dans la figure d'un jeune soldat placé près de saint Christophe à l'angle gauche de la fresque où le géant légendaire apparaît criblé de flèches.

J'ajouterai que Mantegna n'avait pas attendu les observations de Squarcione pour demander conseil à la nature et pour donner aux physionomies de ses acteurs l'accent de la vie individuelle. La légende de saint Jacques, qui, nous le croyons comme les savants, a été peinte la première, contient aussi un bon nombre de portraits. Vasari a soin de le faire remarquer : c'est par lui que nous savons que le bourreau si sincèrement occupé à trancher la tête de l'apôtre s'appelait Marsilio Pazzo.

Ces noms, oubliés aujourd'hui, ne présentent plus qu'un intérêt médiocre; on ne songe point au rang qu'occupaient à Padoue les personnages mis en scène par Mantegna, quand on examine aux Eremitani ces physionomies si vivantes et si fortement particularisées. On sort de la chapelle avec la conviction que le peintre n'a pas été seulement habile à résoudre les difficultés de la perspective, à prêter aux figures l'éloquence du geste vrai et des attitudes fières; on a

cette pensée que, lorsqu'il le voudra, Mantegna sera un admirable portraitiste, et, en effet, sur ce point comme sur tant d'autres, il a magnifiquement tenu ses promesses.

Ainsi que nous l'avons indiqué en passant, plusieurs des fresques des Eremitani ont subi de graves atteintes : dans le martyre de saint Christophe, dans la scène qui suit sa décapitation, les parties inférieures sont effacées et pour jamais perdues. Il est donc intéressant de savoir s'il existe quelque part, ne serait-ce qu'à l'état de fragment, une ou plusieurs peintures qui puissent permettre de se rendre compte de l'effet que devait produire l'œuvre de Mantegna alors qu'elle se montrait dans sa fleur. Les amateurs italiens étaient trop avisés pour ne pas rechercher avec passion tous les documents, esquisses ou répliques originales qui se rapportaient aux fresques des Eremitani. L'anonyme du XVI^e^ siècle, dont Morelli a publié les notes, nous fournit un exemple de cette belle curiosité pour les épaves mantegnesques. Le voyageur, visitant à Venise la *casa* de Michiel Contarini, y voit, au milieu de diverses raretés, « *uno ritratto colorito piccolo della istoria di S. Cristoforo, che fece il Mantegna a Padova in li Eremitani, de man del detto Mantegna, molto bella operetta* ».

Qu'est devenue cette « operetta » qui existait encore en 1543 ? Nous posons la question, parce que, parmi les belles choses que M. Édouard André a réunies, on retrouve trois panneaux du XV^e^ siècle qui ont été achetés à Venise et qui représentent trois des épisodes des légendes illustrées par Mantegna. L'un des compartiments est le saint Jacques marchant au supplice; les deux autres nous montrent le martyre de saint Christophe et son lourd cadavre traîné par les soldats. Ces esquisses terminées ou ces répliques sont bien précieuses, d'abord parce que, lorsqu'on les compare avec les fresques définitives, on constate quelques différences qui sont le résultat d'une modification volontaire [1], et ensuite parce que, pour les deux épisodes relatifs à la mort de saint Christophe, elles permettent de rétablir les parties de la fresque où le temps a le plus cruellement exercé ses ravages. Je dois dire aussi qu'à la chapelle des Eremitani, l'archi-

1. Le changement le plus significatif est visible dans le *Saint Jacques*. On dirait que le projet ayant été préparé en largeur, l'auteur des fresques a dû resserrer les éléments de sa composition et notamment de son architecture pour les faire entrer dans un espace plus étroit. On remarquera en outre que l'inscription *L. Vitrvvivs Cerdo architetvs*, signalée au pilastre de la fresque, est remplacée dans la peinture que possède M. Édouard André par trois lignes où nous croyons lire : *La vita el fin*. Une comparaison attentive révèle quelques autres modifications intéressantes.

tecture, sévèrement étudiée, est plus d'aplomb, les détails décoratifs plus fermes que dans les peintures de la collection de l'amateur parisien. Mais l'intérêt que présentent ces trois panneaux si heureusement retrouvés n'en est pas moins considérable. Le lecteur en jugera par l'excellente reproduction que publie la *Gazette*.

Vasari mêle parfois au pur métal de son récit un alliage dont on a le droit de se défier; néanmoins, et même lorsqu'il parle des artistes du xv$^{e}$ siècle qu'il n'a point connus, il est souvent l'écho d'une tradition qui ne saurait être absolument dédaignée, car en bien des cas elle confine à l'histoire. Si l'on doit en croire le biographe, la période pendant laquelle Mantegna achevait la chapelle des Eremitani fut marquée par un petit événement: l'artiste se brouilla avec Squarcione, et ils se brouillèrent si bien qu'ils restèrent *sempre nimici*. Et pourquoi cette querelle où l'on imagine volontiers que Squarcione a eu tous les torts? Pourquoi cette rupture qu'un simple dissentiment sur une question d'art ne suffirait pas à expliquer?

Un grand maître, qu'on a déjà rencontré au commencement de cette histoire, Jacopo Bellini, venait de faire une nouvelle apparition à Padoue. Il arrivait, non comme un voyageur qui passe, mais comme un artiste qui, chargé d'un important travail, va s'installer, du moins pour quelque temps. Jacopo amenait avec lui sa famille. Squarcione le considérait comme un rival dangereux et put se croire menacé. Et voilà que Mantegna se laisse séduire non seulement par la manière de Jacopo Bellini (il lui emprunte son goût pour les inscriptions latines), mais encore par les beaux yeux de sa fille. On connaît son nom : elle s'appelait Nicolosia, et c'est vraiment presque tout ce qu'on sait sur son compte. Mantegna l'épousa, au grand regret de Squarcione, qui voyait son fils adoptif entrer dans une maison qu'il n'aimait pas [1]. Le jeune peintre devint ainsi le gendre d'un maître qui a marqué dans la rénovation de l'art antique et le beau-frère de deux vaillants héros un peu plus âgés que lui, Gentile et Giovanni Bellini.

A quelle époque eut lieu ce mariage? L'auteur du catalogue du

1. Nous ne pouvons avoir l'air d'ignorer que le mariage de Mantegna avec une fille de Jacopo Bellini a été considéré comme douteux. Pasquale Coddè qui, l'un des premiers, a fouillé les archives de Mantoue, croyait avoir trouvé la preuve que l'artiste padouan avait épousé *una donna della famiglia de'Nuvolosi*. Mais cette preuve n'a pas été produite, et l'affirmation de Vasari est admise par tous les modernes. Voy. le livre de Coddè, *Memorie biografiche dei pittori mantovani* (Mantoue, 1837, p. 97).



GROUPE DE SAINTS.

(Volet de gauche du retable de San-Zeno, par Andrea Mantegna.)

Musée de Madrid, qui consacre à Mantegna une note étudiée, en fixe la date à 1456 ; mais on ne sait d'où cette date a été tirée et elle demeure douteuse. Quant au moment du séjour des Bellini à Padoue, il est suffisamment déterminé par le travail dont ils avaient été chargés, et qui n'était autre que le retable de la chapelle de Gattamelata au Santo. L'anonyme de Morelli a soin d'écrire : « *La palla fu de mano de Iacomo Bellino, Zuanne e Gentil suoi figli, come appar per la sottoscrizione.* » Or, cette inscription, Morelli nous l'a conservée dans ses notes. Elle était ainsi conçue : *Iacobi Bellini Veneti patris ac Gentilis et Ioannis natorum opus* MCCCCLX. Comme l'œuvre a exigé quelques années, c'est aux approches de 1459, c'est-à-dire avant d'avoir terminé les fresques des Eremitani que Mantegna a dû, en épousant Nicolosia, entrer dans une famille de coloristes.

Véritablement, au point de vue du progrès de son génie toujours inquiet des améliorations possibles, il avait besoin de cette alliance, et il semble qu'elle ait tout de suite amené un résultat heureux. On s'accorde à reconnaître un mouvement en avant entre la légende de saint Jacques et celle de saint Christophe, qui marqua la fin de la décoration des Eremitani. Je ne dirai point qu'il y a dans les premières fresques la rudesse du célibataire, dans les secondes les tendresses du nouveau marié. Toutefois le progrès est certain. L'auteur d'un livre récent, mais déjà utilisé par tous les chercheurs, M. Georges Lafenestre, a précisé avec beaucoup de sagacité la différence que nous signalons. Après avoir rappelé les objections formulées par Squarcione à propos de l'histoire de saint Jacques, il ajoute : « Mantegna tira d'autant mieux profit de la critique que les Bellini, déjà fort épris des belles couleurs et des harmonies séduisantes, le poussaient dans un sens contraire. Leur influence est visible dans les deux scènes, le *Martyre* et les *Funérailles de saint Christophe*, malheureusement si dégradées. Ce qui reste de la première, où Mantegna s'est placé parmi les archers avec son maître Squarcione, montre chez l'artiste rapidement éclairé, outre ses qualités d'exactitude ordinaire, des qualités plus inattendues : la souplesse du style et la force du coloris [1]. »

Dans cette maison des Bellini, Mantegna pouvait apprendre une autre chose encore. Il allait s'entretenir avec son beau-père, avec ses deux beaux-frères, des difficultés d'un art spécial qu'ils aimaient chèrement, le portrait. C'était une des religions de la famille. Dans le recueil de dessins de Jacopo, si heureusement acheté par le Louvre,

1. La *Peinture italienne*, par Georges Lafenestre. Paris, Quantin, 1885. I, p. 292.

il y a un portrait, le *Jeune homme vu de profil*, qui est exquis. L'anonyme de Morelli nous parle d'une autre effigie, celle du père de Leonico Tomeo, qu'il a vue à Padoue et qui était une peinture à *guazzo*. Sur cette question de la physionomie humaine reproduite dans la parfaite sincérité de sa ressemblance intime, le vieux Jacopo était bon à entendre. Ses deux fils en savaient aussi quelque chose. Au moment où ils achevaient le tableau de la chapelle de Gattamelata, Gentile avait trente-trois ou trente-quatre ans, Giovanni était un peu plus jeune; mais l'un et l'autre pouvaient considérer Mantegna comme un cadet et tout porte à croire que, pendant leur séjour à Padoue, ils ne se firent pas faute de lui donner quelques conseils. Sans rien perdre de sa personnalité, Mantegna profita de ces leçons nouvelles, et il devint un prodigieux portraitiste.

Il n'avait pas encore terminé les fresques des Eremitani, lorsque, interrompant son travail, il peignit dans le même cadre les portraits réunis de Galeotto Marzio da Narni et d'un poète latin, alors fort estimé, Giovanni Pannonio, évêque des Cinque-Chiese, dans la basse Hongrie. Ce double portrait, auquel Morelli a consacré une note instructive, était jadis à Padoue. Il n'est plus connu aujourd'hui que par les vers adressés au peintre par l'évêque reconnaissant. La poésie de Pannonio a pour titre : *Laus Andreæ Mantegnæ pictoris Patavini A. MCCCCLVIII.* Selon l'usage, Mantegna est comparé à Apelle. L'œuvre semble malheureusement perdue.

Un autre portrait, qu'on peut approximativement dater de la même époque, nous a été conservé. C'est celui d'un personnage de conséquence, Lodovico Mezzarota Scarampi. C'était un des plus illustres compatriotes de Mantegna. Né à Padoue en 1402, Scarampi mourut à Rome en 1465, après avoir été archevêque de Florence, cardinal, patriarche d'Aquilée, chancelier de l'université romaine. A ces beaux titres, il en joignait un autre, il était humaniste, fort assidu au progrès des lettres renaissantes, et il a dû, en qualité de Padouan, faire partie du groupe d'érudits avec lesquels Mantegna aimait à s'entretenir de l'art antique.

Le *Portrait de Scarampi* est au Musée de Berlin. Il est superbe, et presque terrible. Deux éléments constituent ou inspirent cette peinture à la fois vivante et sculpturale. Mantegna, réaliste loyal, a d'abord demandé à la physionomie de son modèle le maximum de caractère qu'elle pouvait lui donner, et ensuite, faisant jouer un très grand rôle à sa passion pour l'antiquité retrouvée, il a développé le trait significatif qui, dans le visage du Padouan, pouvait rester de l'ancien

type romain. Et, en effet, ce portrait, d'une si ferme écriture, d'une si puissante signification intellectuelle, c'est presque un buste antique. Avec l'énergie du dessin, il a le relief et la sévérité d'un bronze.

De pareils travaux, et plus particulièrement les fresques des Eremitani, avaient, comme on le devine, provoqué une certaine rumeur dans l'Italie du Nord. On n'était pas habitué à ce fier langage; on s'étonnait que l'antiquité rajeunie pût donner des fleurs d'un parfum si imprévu et si nouveau. On commençait à parler de Mantegna, non seulement à Vérone où il avait des camarades, mais à Venise où les deux Bellini étaient retournés après avoir achevé le retable de la chapelle de Gattamelata. Bientôt le nom de Mantegna s'étendit aux régions voisines et parvint jusqu'à Mantoue.

Le maître du pays, depuis 1444, c'était le marquis Louis III de Gonzague, amateur résolu des œuvres de l'art et de l'esprit. Grand bâtisseur de châteaux, il désirait avoir sous la main un peintre propre à décorer ses palais. Il était trop bien informé de ce qui se passait autour de lui pour ne pas songer à Mantegna. Il rêva de le conquérir et, non sans peine, il y parvint.

Que l'auteur des fresques des Eremitani ait été appelé à Mantoue, qu'il soit devenu — après Virgile — la plus glorieuse illustration de la ville des Gonzague, on l'a toujours su, mais c'est seulement depuis 1866 que l'on a appris à quelle époque et à quelles conditions l'artiste, sollicité avec une bienveillance entêtée, a consenti à quitter son pays natal pour se faire une autre patrie. Ces découvertes, qui ont éclairé d'un jour nouveau la biographie de Mantegna, sont dues à l'un des nôtres, à l'ami dont la mort récente est un deuil pour tous les travailleurs, à l'infatigable érudit que Selvatico appelle « *il valentissimo paleografo francese Armando Baschet* ». C'est, en effet, Armand Baschet, qui, fouillant patiemment les archives mantouanes, a eu le bonheur d'y trouver sur Mantegna et sur d'autres artistes des renseignements d'une valeur inappréciable. Ces documents, il les a publiés dans la *Gazette des beaux-arts*[1] et depuis lors ils ont fait un beau chemin dans le monde. Sans répéter textuellement ce que notre collaborateur a si bien dit, nous devons utiliser, sans retenue, les résultats de ses heureuses découvertes.

Il ressort de ces papiers d'archives que l'arrivée de Mantegna à Mantoue fut précédée d'une longue préface, et que le déménagement ne se fit pas sans quelque hésitation. La vérité est que lorsque Louis

1. *Recherches de documents d'art et d'histoire dans les archives de Mantoue*, nos d'avril et mai 1866.



GROUPE DE SAINTS.

(Volet de droite du retable de San-Zeno, par Andrea Mantegna.)

de Gonzague conçut le projet d'appeler l'artiste à sa cour, le peintre était alors en pleine fièvre créatrice : il travaillait aux Eremitani; c'eût été un crime que de quitter Padoue. Mantegna n'avait cependant pas refusé. La première lettre du marquis est du 5 janvier 1457; mais elle fait allusion à une négociation déjà engagée, et dont la trace écrite ne se retrouve pas, sans doute parce que la proposition initiale avait été faite verbalement par un émissaire. Mantegna avait répondu par écrit, car cette lettre du 5 janvier contient un véritable accusé de réception. La pièce est bien précieuse; elle apporte même une révélation, puisque Louis de Gonzague y fait connaître que, dans sa pensée, Mantegna doit le plus tôt possible quitter Padoue pour se rendre chez le protonotaire de Vérone. Si peu qu'on sache de géographie, on comprend que le marquis désirait deux choses : il voulait que Mantegna se libérât au plus vite de ses engagements antérieurs et aussi qu'il se rapprochât de lui. Arrivé à Vérone, l'artiste n'avait plus que quelques pas à faire : il était sous la main de son nouveau maître.

Pendant quinze mois, que son impatience dut trouver bien longs, Louis de Gonzague attendit; mais le 15 avril 1458, il adresse à Mantegna une lettre plus pressante que la première et plus explicite. Cette lettre, qui fut remise à l'artiste par un agent bien choisi, maître Luca, renouvelle les promesses primitives : quinze ducats par mois, une maison pour le peintre et sa famille, assez de froment pour six personnes pendant une année et la provision de bois nécessaire à un ménage. Le marquis comprend d'ailleurs que les engagements souscrits du côté de Vérone doivent être tenus; il n'entend pas que Mantegna manque à sa parole : il lui accorde donc un délai dont il fixe l'échéance au mois de janvier 1459. La lettre est aimable, persuasive, et pleine de chatteries qui, en style mantouan, ont de la grâce.

Au moment où le délai était près d'expirer, le marquis, craignant que Mantegna ne fût pas exact au rendez-vous, lui rappelle sa promesse dans une lettre du 26 décembre et il lui fait remettre sa dépêche par un des ingénieurs à son service, Zuane di Padoa. Malheureusement le peintre est alors furieusement occupé : il travaillait avec le plus beau zèle pour ce fameux protonotaire de Vérone dont une lettre de Louis de Gonzague nous a déjà parlé. En janvier 1459, le marquis était informé de la situation par un témoin qui a vu l'artiste à l'œuvre. Un nouveau délai de deux mois est accordé le 2 février; mais il y a comme une conspiration pour empêcher Mantegna de quitter Padoue. C'est Jacomo Marcello, sans



ESQUISSES DE FRESQUES D'ANDREA MANTEGNA, AUX EREMITANI DE PADOUE

doute alors podestat, dit Armand Baschet, qui, cette fois, demande un répit, car le peintre achève pour lui une *operetta*, et le marquis serait vraiment bien cruel s'il ne consentait pas à patienter un peu. Les premiers mois de 1459 se passèrent ainsi en retardements et en insistances. De nouvelles lettres, en date du 24 mars et du 4 mai, arrivent chez Mantegna, toujours gracieuses et pressantes : la dernière est accompagnée de l'envoi de vingt ducats pour les frais du voyage. « Venez pour un jour, écrit encore le marquis (28 juin), afin que vous puissiez voir notre chapelle. » Et tout à coup les lettres cessent de pleuvoir chez Mantegna; Louis de Gonzague interrompt ses suppliantes écritures. Pourquoi? C'est sans doute, ainsi que Baschet le pense avec raison, parce que l'artiste a pu se débarrasser enfin de Jacomo Marcello et du redoutable protonotaire; c'est parce que le marquis a vu se réaliser son rêve. Il est donc vraisemblable que Mantegna est venu à Mantoue vers la fin de 1459, d'abord à titre provisoire et qu'il y a bientôt après fixé sa résidence définitive.

On vient de le voir : ce qui a si longtemps retardé le départ de Mantegna, c'est surtout la nécessité d'achever un travail commencé pour Vérone. Ce travail, auquel Louis de Gonzague fait allusion dans sa lettre du 5 janvier 1457, et qui en juin 1459 est à peine terminé, est évidemment une œuvre de longue haleine. Ne serait-ce pas le polyptyque de San-Zeno? Nul doute n'est possible aujourd'hui. Les annotations de la nouvelle édition de Vasari nous apprennent en effet que ce retable fameux a été peint de 1457 à 1459, et elles nous révèlent le nom du personnage un peu agaçant que les documents retrouvés par Baschet appellent le protonotaire. Ce client de Mantegna, c'est Gregorio Corraro qui, depuis 1443, était, par la grâce d'Eugène IV, abbé commendataire de San-Zeno à Vérone. Le digne homme voulait un chef-d'œuvre pour la décoration de son église : il l'a eu.

Si, échappé pour un instant aux régions mystérieuses où rêvent les âmes des protonotaires, Gregorio Corraro désirait aujourd'hui revoir la peinture de Mantegna, il aurait à s'imposer la fatigue de plusieurs voyages. L'*ancona* de San-Zeno n'est plus entière. Dans l'état primitif, l'œuvre comprenait six compartiments. Apportée en France en 1797, elle a été cruellement divisée. La partie supérieure, dont le panneau central représente la *Madone entourée d'anges* — c'est ce panneau qui a été si finement gravé pour la *Gazette* par M. Gaujean [1] — a été restituée à Vérone, avec les volets latéraux où

1. Numéro de janvier 1886.

sont figurés des saints : la partie inférieure, qui, en raison de sa hauteur et de son importance, est beaucoup plus qu'une *predella* ordinaire, est restée chez nous; mais ici encore on a divisé ce qui devait être conservé intact. Vous retrouverez au Louvre le compartiment du milieu, le *Calvaire;* le Musée de Tours a reçu les deux autres panneaux : *Jésus au Jardin des Oliviers* et la *Résurrection*. Vérone a fait remplacer par des copies les parties qui lui ont été enlevées, et aujourd'hui, on peut, derrière le chœur de San-Zeno, se rendre compte de l'effet d'ensemble que devait produire le retable de Mantegna dans son état primitif; mais il faut dire toute la vérité : ce découpage d'une œuvre d'art qui, pour être examinée et comprise, implique la nécessité de trois voyages, est un mémorable exemple de la barbarie et de l'ignorance de nos pères.

L'*ancona* de San-Zeno, reconstituée par la pensée, est une des merveilles de la peinture. Elle contient pour nous bien des enseignements. Contemporaine des fresques des Eremitani, puisqu'elle a été exécutée de 1457 à 1459, elle dit que Mantegna, devenu beau-frère des deux Bellini, ne se convertit pas aussi aisément qu'on le suppose aux doctrines vénitiennes. Dans la *Madone entourée d'anges*, il s'est montré le coloriste brillant, mais aventureux que nous avons vu à l'œuvre dans l'*Histoire de saint Jacques*. Je veux dire qu'il est plus touché du ton local que de l'harmonie de l'ensemble. Sur ce point, comme sur tant d'autres, il est bien du XV^e^ siècle ; la magnificence de sa peinture n'a pas toute l'enveloppe rêvée ; elle comporte des colorations très belles si on les considère isolément, mais qui, à prendre les choses sous le rapport de la musique générale, parlent çà et là un peu haut, avec plus d'autonomie que de discipline. L'admirable Maître n'a nullement prévu Véronèse. Je ne saurais donc considérer Mantegna, dans cette œuvre du moins, comme un coloriste absolu et définitif.

Mais, pour les autres vertus de la peinture, Mantegna les a toutes. Au panneau central — celui qui a été restitué à San-Zeno — la Vierge est assise sur un trône placé entre deux pilastres rectangulaires dans lesquels s'encadrent deux médaillons imitant des bas-reliefs où l'on reconnait le centaure Chiron et le cheval dompté par Neptune. Au-dessus de la tête de la Madone est suspendue une lampe que soutiennent deux robustes guirlandes faites de fleurs et de fruits. La Vierge tient debout sur ses genoux un enfant dont elle doit être fière, un beau petit Jésus au sourire sérieux, aux carnations blanches, au modelé ferme et sculptural. Des anges musiciens se groupent autour

et au bas du trône : ils ont la bouche ouverte, et ils chantent. On connaît ces têtes rondes de Mantegna, ces visages un peu joufflus qui rappellent les types chers à Donatello. Il y a dans toute cette partie du tableau une grande recherche du luxe décoratif, un soin merveilleux pour le détail, et sur les physionomies une sorte de tendresse austère.

La prédelle est conçue dans une autre sentiment. Mantegna n'a voulu y introduire que des scènes douloureuses : les deux panneaux conservés à Tours sont d'une tonalité énergique et d'une exécution assez farouche. Quant au panneau central, le *Calvaire*, c'était un des plus beaux compartiments du polyptyque sottement découpé. Que dis-je? c'est un des plus beaux tableaux du monde. Le XVe siècle y a mis son âme, et l'œuvre nous révèle un maître qu'on ne devine pas, même aux Eremitani, un Mantegna passionné et tragique.

Le Christ est crucifié entre les deux larrons. A droite, deux cavaliers et des soldats jouant aux dés; à gauche, le groupe émouvant formé de la Vierge, de saint Jean et des saintes femmes. La scène se passe dans un paysage très particulier. Le ciel bleu est parsemé de ces flocons blancs que Mantegna semble heureux de mêler à son azur. Au fond, Jérusalem, des rochers, une montagne patiemment bâtie au moyen d'assises superposées, comme celle qu'on voit aux Eremitani dans la *Décollation de saint Jacques*. Ce système de construction ajoute au paysage une sorte d'élément architectural.

Dans la prédelle du retable de San-Zeno, tout révèle une œuvre contemporaine des fresques de Padoue. C'est le même style et la même fermeté. Il y a cependant au tableau du Louvre quelque chose de plus : il y a le sentiment dramatique avec lequel la Vierge succombe à sa douleur entre les bras des femmes qui l'accompagnent, le geste désespéré du disciple, et aux visages des témoins émus par l'affreux spectacle, ces yeux que les larmes ont rougis, ces bouches ouvertes et convulsées, cette recherche de l'expression qui sont comme le commencement d'une école, car Cosimo Tura, Crivelli et les imitateurs viendront bientôt, et ils exagéreront l'accent pathétique en le poussant jusqu'à la grimace. Dans cette peinture du *Calvaire*, un des plus précieux monuments de l'histoire de l'art, Mantegna est le maître du sanglot. Il invente ou du moins il retrouve le cri tragique, le cri déchirant qui éveille au profond des âmes l'angoisse du frisson fraternel.

PAUL MANTZ.

*(La suite prochainement.)*

# L'ARCHITECTURE MODERNE

## EN ANGLETERRE

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

---

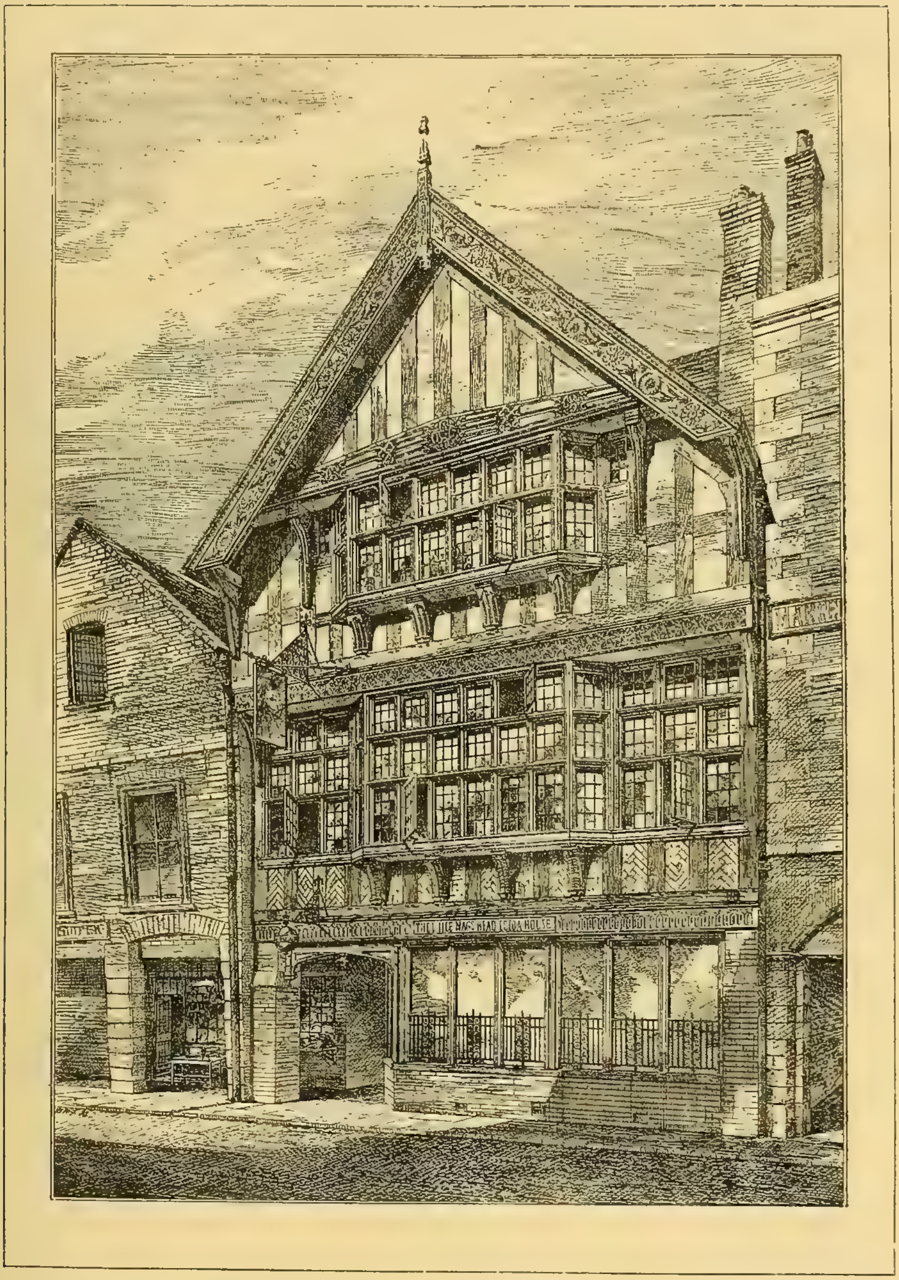
### III.

Cependant l'architecture anglaise allait se transformer à nouveau en puisant à des sources jusqu'alors inconnues.

Vers 1750, les frères Adam visitent longuement l'Italie; ils vont jusque sur les côtes de la Dalmatie pour y relever les ruines du palais de Dioclétien à Spalato. Voyageurs et avides d'inconnu comme tous leurs compatriotes, Dawkins et Wood poussent au delà; ils étudient les premiers les ruines de Palmyre et de Balbeck; Chandler et Pars parcourent l'Asie Mineure, tandis que James Stuart et Nicolas Revett, soutenus par la Société des Dilettanti, relèvent les monuments de l'Attique. Mais si quelques artistes et quelques dilettanti pouvaient s'intéresser à ces expéditions lointaines et aux ruines à peine entrevues de l'art grec, le public anglais était plus disposé à comprendre l'art romain auquel il était préparé par le classique italien de la Renaissance. Aussi les innovations des frères Adam, de retour à Londres, furent-elles accueillies favorablement, et bientôt leurs premiers travaux trouvèrent de nombreux imitateurs.

La mode fut alors à ces colonnades ininterrompues, à ces prétendus temples et monuments antiques construits le plus souvent en maté-

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 89.



MAISON A CHESTER (STYLE ANCIEN).

(M. John Douglas, architecte.)

riaux médiocres dissimulés par des enduits de stuc. Abritées ainsi sous une même architecture fausse et prétentieuse, les maisons réunies en un seul bloc prenaient des apparences de palais. Telles se présentent Adelphi-terrace et les rues voisines construites par les frères Adam, ainsi que Fitzroy-square; puis encore Carlton-house-terrace, Hanover-terrace et toutes les constructions ultérieures de Regent's-street et de Regent's-park, qui firent plus tard la renommée des architectes John Nash, Burton, Holland, etc., de 1800 à 1820[1].

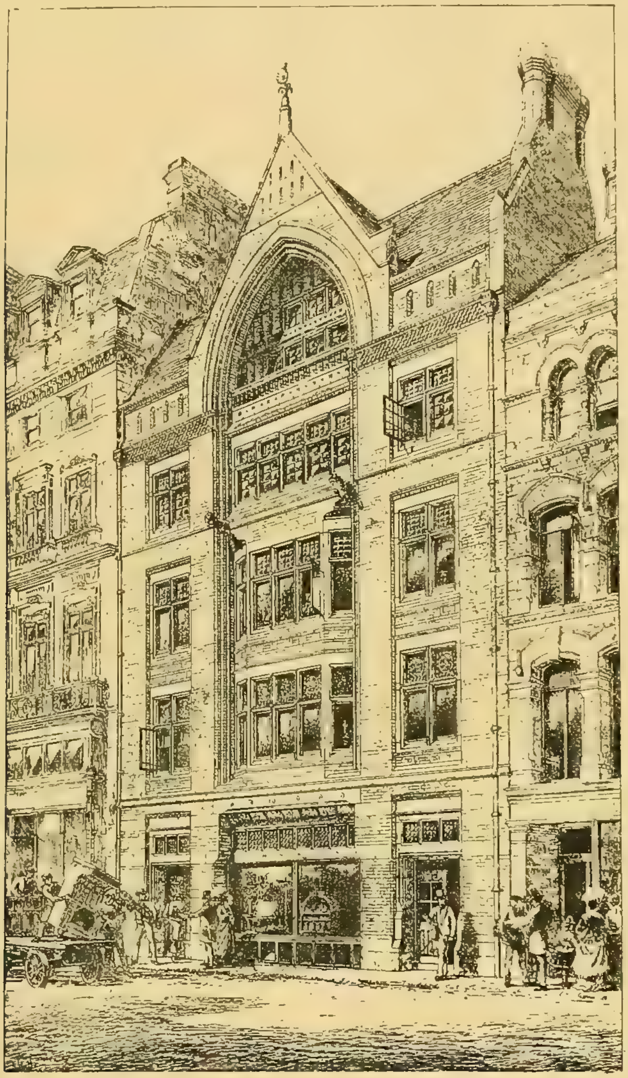
A l'intérieur des maisons-palais des frères Adam, qui représentent les habitations somptueuses du temps, les murs, les corniches, les plafonds se décorent de frises, de rinceaux, de palmettes empruntés aux décorations pompéiennes, alors dans tout le prestige de leur nouveauté. Par suite de cette transformation du goût, les modestes mais gracieuses constructions en briques du commencement du XVIII[e] siècle sont abandonnées. On construit encore, il est vrai, des rues entières en briques, comme Harley-street et Gower-street, mais cela sans agrément, sans décoration, pas même une corniche pour abriter la nudité des murs lisses.

Bien que la fin du XVIII[e] siècle et le commencement du XIX[e] marquent le point le plus bas de la décadence architecturale en Angleterre, on peut encore citer des édifices de quelque valeur, comme la prison de Newgate par George Dance, 1770; la Banque d'Angleterre par J. Soane, 1788; quoique ce dernier édifice semble déjà, par certaines prétentions au style grec, appartenir à la nouvelle série d'édifices inspirés par les études de W. Stuart et de Nicolas Revett.

Dès 1762, en effet, ils publiaient leur premier volume sur les antiquités d'Athènes. Malgré l'appui et le zèle des « Dilettanti » les trois volumes de Stuart et Revett ne purent imposer de suite le style grec aux constructions anglaises. Ces livres et l'architecture qu'ils voulaient remettre en honneur soulevèrent de nombreuses polémiques et furent particulièrement combattus par sir W. Chambers. L'architecte du beau palais de Somerset-house restait fidèle à l'architecture romaine et insinuait, dans un traité sur la question publié en 1791, « que le Parthénon gagnerait beaucoup, quant à la beauté, si on y

1. Il ne faut pas cependant confondre les œuvres des frères Adam et celles des Nash Holland, etc. Les frères Adam ont construit en pierre Fritzoy-square; Adelphi-terrace est en briques avec pilastres et corniches en pierre. Ces édifices ont été élevés de 1760 à 1785. Par contre, les travaux de Nash et de Holland, qui datent de 1800 à 1820, sont tous recouverts de stuc et accusent une décadence complète comme architecture et comme construction.

ajoutait un campanile ». Mais les marbres admirables de Phidias arrachés au Temple de Minerve par lord Elgin de 1801 à 1803, et



MAISON A LONDRES, SAINT-BRIDE STREET.

(M. Collcutt, architecte.)

transportés à Londres, allaient exciter une passion irréfléchie des formes grecques.

L'influence des frères Adam s'était exercée pendant un demi-siècle, de 1750 à 1808; Nash, Burton et d'autres avaient continué leur

rénovation antique romaine jusque vers 1820. De cette époque date l'avènement du style grec dans la plupart des édifices civils et dans la grande majorité des constructions privées, sauf exceptions que nous signalerons plus loin. En effet, nous allons entrer dans une période toute moderne de recherches et d'éclectisme qui va mettre en présence bien des théories différentes et provoquera ce qui fut appelé en Angleterre la *Bataille des styles*.

Nous déterminerons ces divers courants d'opinion et classerons les monuments qui en ont été la suite. Pour le moment, il convient de reprendre la période grecque à ses débuts.

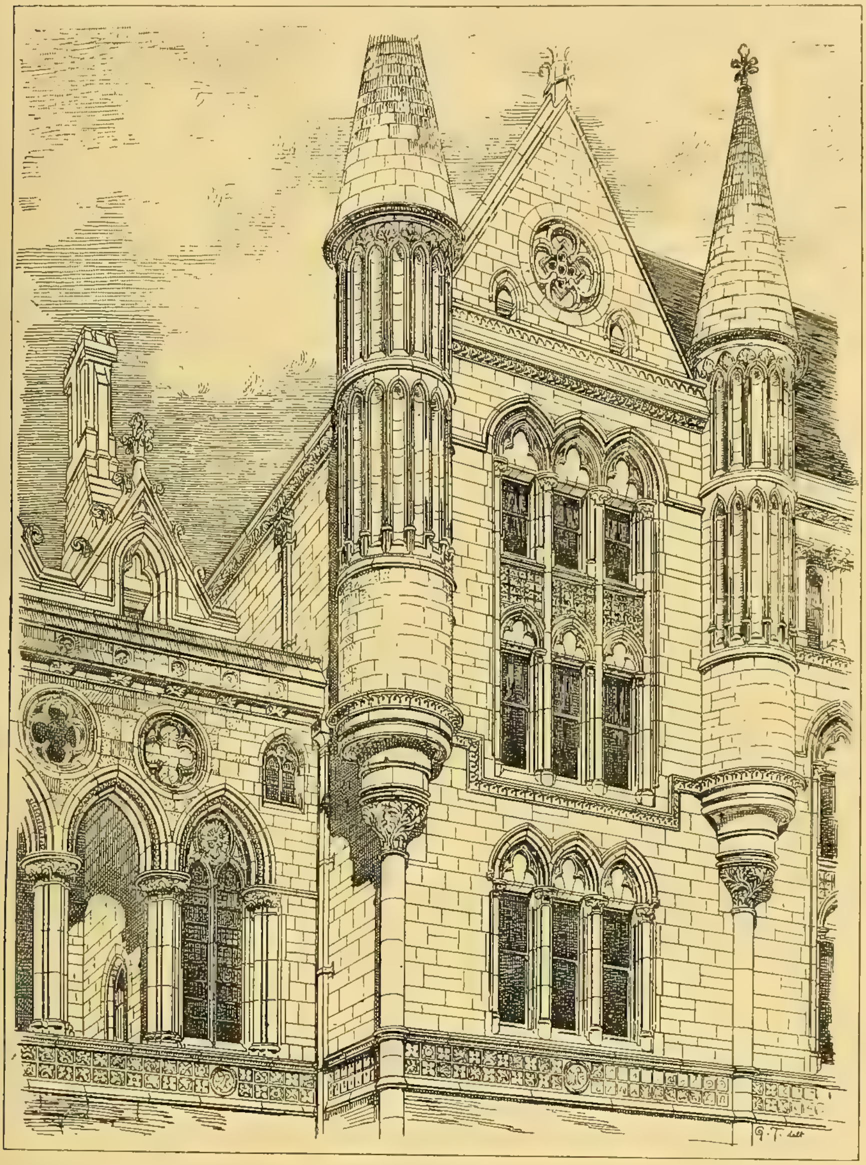
La passion est le plus souvent exclusive. Aussi, sans tenir compte du climat, du milieu, des besoins modernes, les architectes et les « Dilettanti » prétendirent transporter tout d'une pièce les monuments de l'Attique sur le sol anglo-saxon. Nous trouvons le premier essai important de cette implantation dans l'église Saint-Pancras, élevée à Londres en 1819 par W. Inwood, qui avait visité la Grèce. Aussi voyons-nous, en avant du monument, le portique ionique de l'Érechteion; à droite et à gauche, des appendices avec les dispositions et les cariatides du Pandrosium; puis, dominant le fronton grec du portique, une tour octogonale à deux étages d'ordres et de motifs empruntés à la tour des vents et au monument choragique de Lysicratès.

Dans le même ordre d'idées, il faut citer le portique ionique servant d'entrée à Hyde-park, par Decimus Burton (1825). Sur l'attique se développe une reproduction de la cavalcade de la Cella du Parthénon, sans doute pour annoncer Rotten-Row et les nombreux cavaliers qui fréquentent cette piste à la mode.

Nous ne saurions citer toutes les chapelles, toutes les églises auxquelles Saint-Pancras a servi de type, ni tous les édifices qui, prétendant au grec, n'ont été que des plagiats détestables de cet art admirable dans son esprit comme dans ses formes, mais auquel, en notre XIXe siècle, on doit demander les principes de logique et de vérité qui sont sa raison d'être et non des copies.

Cependant nous devons une mention spéciale aux beaux travaux de sir Richard Smirke : le British-Museum (1823-26) et l'ancien Post-Office (1825-29), qui témoignent de sérieuses études et d'un grand art malgré des imitations un peu trop serviles. Nous devons aussi signaler les édifices construits par le professeur Cockerell, auquel le Musée Britannique doit les bas-reliefs du temple de Bassæ près Phigalée, en Arcadie. Le Collège des physiciens, Trafalgar-square, Hanover-

chapel, Regent's-street (1823-25), le Taylor Institute à Oxford, le Sun-fire office à Londres sont des œuvres qui attestent le talent



LES NOUVELLES COURS DE JUSTICE A LONDRES.

(Fragment. — Feu G. E. Street, architecte.)

ferme et le goût délicat de Cockerell. Le Fitz William-Museum de Cambridge par Basevi (1835) est encore un bel édifice qui, quoique

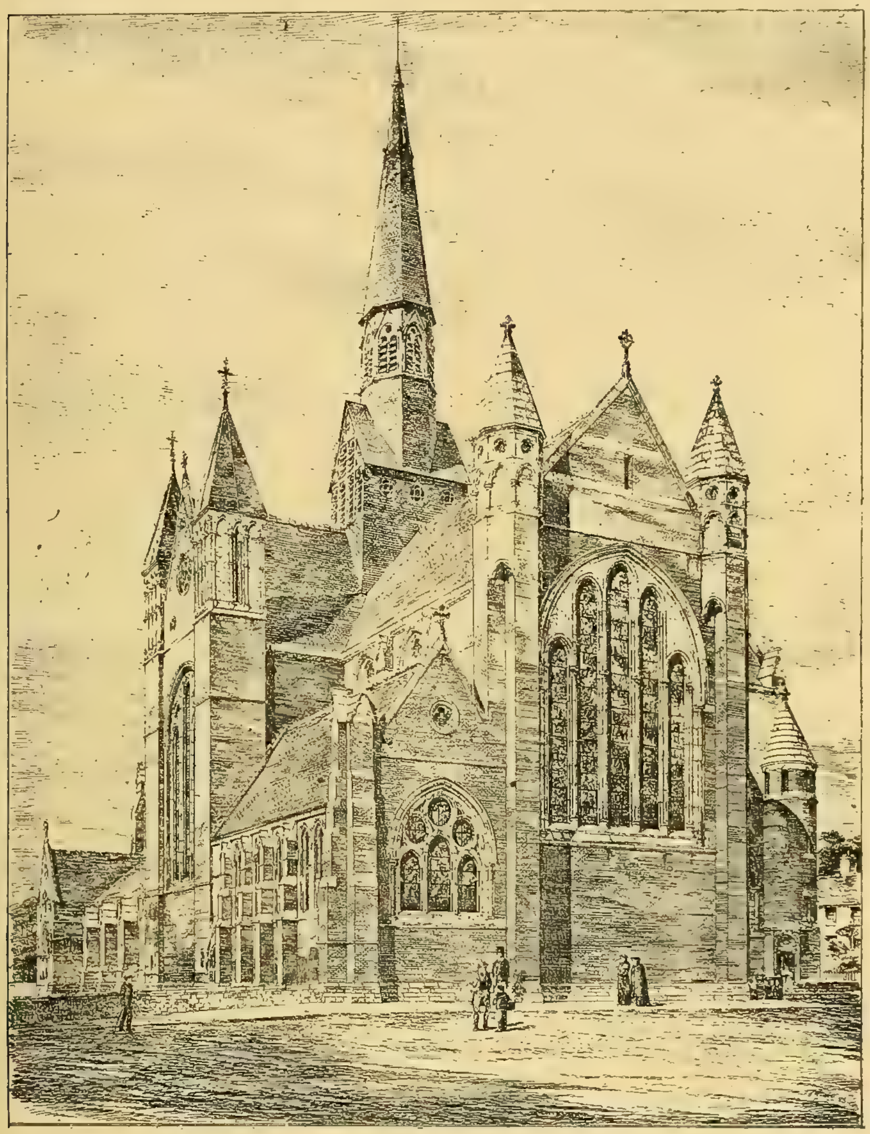
corinthien, relève plus par les détails du style grec que du style romain. Nous ne saurions goûter autant l'University College et la National Gallery, construits par W. Vilkins entre 1827 et 1838. Ce sont des compositions froides, de détails médiocres, sans grandeur, malgré les dimensions, et dont les portiques corinthiens sont inutilement surmontés de petits dômes mesquins. On trouve partout en Angleterre des témoins curieux de ce culte excessif pour l'antiquité grecque et romaine. Sur les hauteurs du Calton Hill, au-dessus d'Edimbourg, se dresse la silhouette d'un monument grec inachevé; le Town Hall de Birmingham affecte la forme d'un temple corinthien périptère sur un haut soubassement à bossages rustiques; à Londres, l'entrée d'Euston-station rappelle les proportions géantes du temple d'Agrigente; les plus modestes maisons de ville et de campagne elles-mêmes étaient alors souvent précédées d'un portique Pœstum en miniature.

Sans insister davantage sur les étrangetés de l'époque, nous pourrions citer encore de nombreux monuments qui, dans un style mixte, continuent le gréco-romain jusque vers 1845 et se recommandent par des qualités sérieuses. Mais nous avons hâte de donner ici à la Renaissance gothique, *The Gothic Revival*, la large place qui lui appartient dans l'histoire de l'architecture anglaise au XIX[e] siècle.

## IV.

Nous avons dit combien les traditions du moyen âge avaient été tenaces en Angleterre. Pendant la période Élizabethan, dans les districts ruraux, Shropshire, Cheshire, Stafford, les constructions en bois conservaient les aspects anciens en dépit des superpositions étrangères. D'ailleurs le respect du passé, toujours si bien implanté en Angleterre, devait sauver les vieux édifices de l'oubli. Le *Monasticon anglicanum*, curieux recueil publié en 3 volumes, de 1655 à 1673, par sir William Dugdale, aidé de plusieurs antiquaires érudits, témoigne du culte que quelques-uns conservaient pour les œuvres du moyen âge. De plus, dans la construction de nombreux édifices religieux, les méthodes anciennes étaient restées en pratique. Il n'est donc pas surprenant que Wren, malgré ses études et ses préférences classiques, ait pu construire à Oxford l'entrée du Christ Church College, The Tom Tower, dans un style gothique très mélangé il est vrai, comme les tours de Westminster, qui lui sont attribuées et

auxquelles les critiques n'ont pas été ménagées. Wren construisit encore à Londres Saint-Michael's Cornhill, Saint-Alban's, Wood-



ÉGLISE DE SAINT-PIERRE A SAINT-LÉONARD-SUR-MER.

(M. James Brooks, architecte.)

street, Saint-Mary Aldermary et Saint-Dunstan's in the East dont la tour, achevée en 1699, fut considérée par les admirateurs de Wren comme « un chef-d'œuvre de construction, d'élégance et de beauté ».

Ces retours vers une architecture disparue furent moins fréquents pendant le XVIII[e] siècle. Cependant les écrits et l'amour d'Horace Walpole pour le gothique ne sont pas étrangers au *gothic revival* du XIX[e] siècle. Entraîné par une passion irraisonnée, il transforma, de 1753 à 1776, sa résidence de Strawberry Hill en une agglomération de mauvaises copies par fragments, des édifices anciens de l'Angleterre qui lui semblaient alors les plus beaux. A la même époque, un autre amateur, Batty Langley, ne désespérant pas d'accommoder le gothique au goût du jour, cherchait à établir cinq ordres gothiques suivant les préceptes classiques. Ces fantaisies, jointes à la nécessité de restaurer ou d'agrandir les anciens édifices, n'en contribuèrent pas moins à maintenir quelques-unes des traditions et des formes du passé. Ainsi, dans la deuxième cour, à Hampton-court, la porte gothique date de 1732, règne de George II. En Écosse, le type ancien des vieilles résidences baroniales était conservé. En même temps, des publications sur le moyen âge continuaient à maintenir l'attention du public sur ces époques éloignées. Aussi, comme nous l'avons fait pressentir plus haut, est-il curieux de voir, au commencement de ce siècle, certains travaux importants de style moyen âge s'élever en même temps que les colonnades et les temples antiques qui alors semblaient avoir la faveur de tous.

La construction la plus étonnante du temps fut Fonthill Abbey, élevée en 1796 près de Salisbury, par James Wyatt pour William Beckford, qui venait d'en restaurer la cathédrale. De nombreux voyages avaient donné le goût du gothique à ce riche amateur. Au milieu d'une bizarre réunion de bâtiments, on voyait s'élever une haute tour octogonale de 278 pieds, au sommet de laquelle un coche à 6 chevaux aurait pu monter, disait-on, grâce à ses proportions colossales. Mais le tout, mal construit, devait s'écrouler peu après.

James Essex (mort en 1784) avait restauré précédemment les cathédrales d'Ély, de Lincoln, la chapelle du King's College, etc.

James Wyat fut également chargé de nombreuses restaurations, parmi lesquelles la chapelle de Henri VII, à Westminster, compte pour la meilleure. Mais, se permettant trop souvent d'innover, il assuma une lourde responsabilité devant les archéologues de son temps. John Carter se fit leur interprète indigné dans une suite de lettres célèbres qui sauvèrent beaucoup d'édifices des restaurations téméraires ou ignorantes.

Parmi les architectes qui s'essayèrent dans le style gothique, nommons encore William Atkinson, W. Wilkins, G. Dance, Smalman



ÉGLISE DE LA SAINTE-TRINITÉ. — PRIVETT, HANTS.

(M. A. W. Blomfield, M. A., architecte).

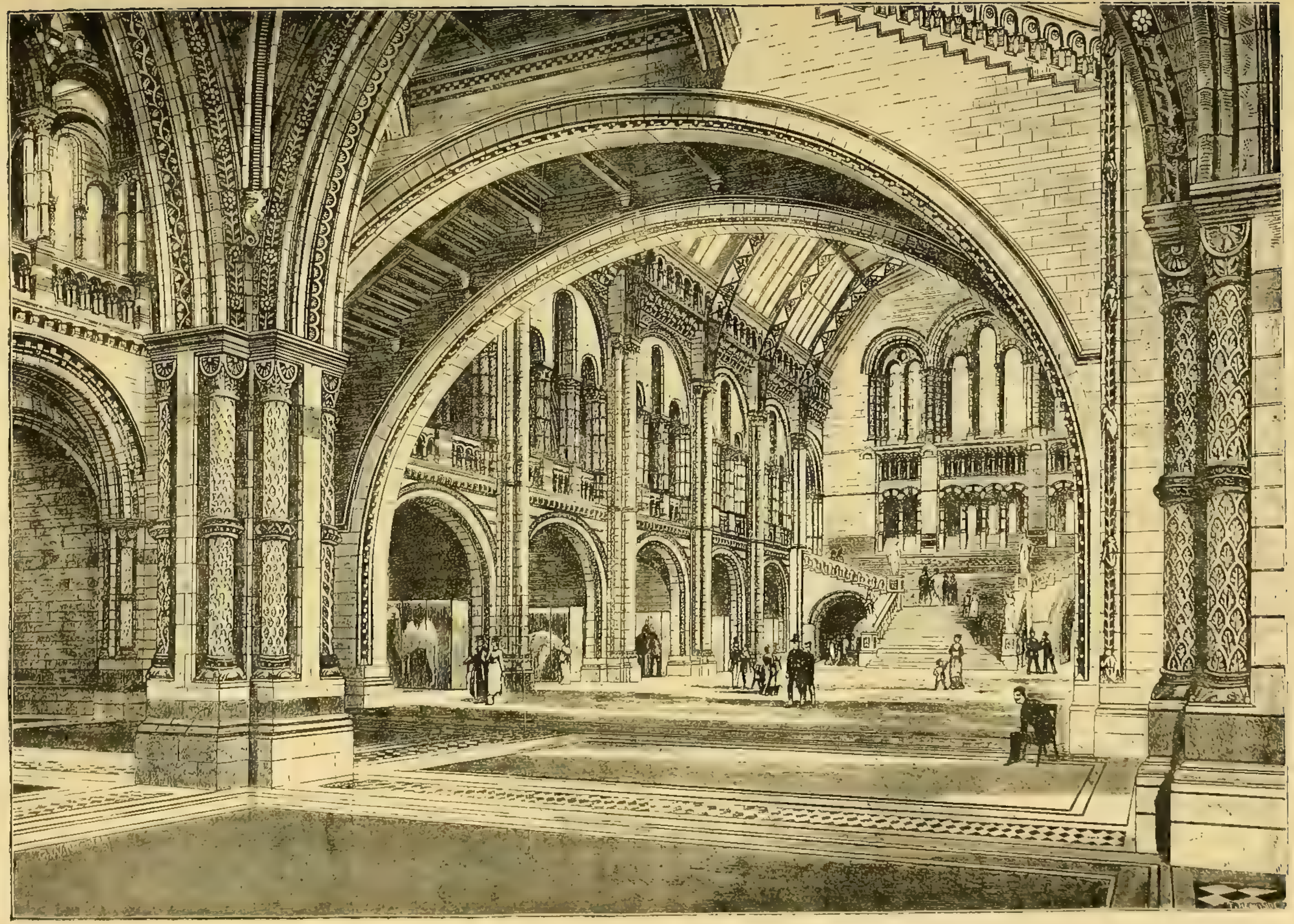
et A. Salvin, habile dans l'architecture domestique; Edward Blore, dont les restaurations de Winchester et de Westminster sont appréciées; Savage, qui construisit Saint-Luke's à Chelsea, église importante, mais peu dans l'esprit moyen âge; Smirke, qui éleva Eastnor Castle (Herefordshire) et Wilton Castle (Yorkshire); Wyatville, qui fit, de 1826 à 1829, de nombreuses additions au château de Windsor; John Shaw, l'architecte de Saint-Dunstan's dans Fleet-Street et du Chrit's-hospital; puis Rickman, Carpenter, Talbot Bury, Ferrey; ces deux derniers élèves de Pugin le père, dont nous parlerons plus loin.

L'aspect des demeures seigneuriales de ce temps est lourd, avec des prétentions de château fort, ce qui a fait donner à cette architecture le nom de *castellated*. Dans un gothique plus riche et plus aimable, Porden élevait en 1803 Eaton-hall, près de Chester, pour le marquis de Westminster [1]. D'ailleurs l'influence de Walter Scott commence à se faire sentir. Il est hors de doute qu'en exaltant les ruines historiques et les demeures féodales de la vieille Angleterre, cet écrivain patriote, très honoré dans son pays, a dû faire beaucoup pour le *gothic revival*. En même temps, nous approchons de sa période de complet épanouissement. Nous allons quitter celle des essais ignorants ou des plagiats habiles, appelée en Angleterre *prœpuginesque*, pour une ère de complète émancipation dont le grand Pugin sera en quelque sorte l'initiateur.

## V.

Fils d'un Français réfugié en Angleterre pendant la Révolution, Augustus Northmore Welby Pugin naquit à Londres le 1er mars 1812. Son père, dessinateur et graveur d'architecture, utilisa les aptitudes et l'habileté naissantes de son fils dans de nombreux relevés des plus beaux édifices gothiques de l'Angleterre et de la France, et particulièrement de la Normandie. Le jeune Pugin se familiarisa vite ainsi avec les formes et les procédés de construction du moyen âge. Mais sa nature aventureuse le détourna pendant quelque temps de ces études et des dessins qui lui étaient déjà demandés par l'industrie; il quitta tout pour la mer, qui devint quelque temps sa passion. Il fallut, pour le ramener à sa vraie profession, bien des mécomptes et une tempête qui le rejeta sur les côtes d'Écosse. Dessinateur et sculpteur d'architecture, il devint le précieux auxiliaire des architectes ses

1. Ce château vient d'être complètement remanié par M. Waterhouse.



ENTRÉE DU MUSÉE D'HISTOIRE NATURELLE A LONDRES.

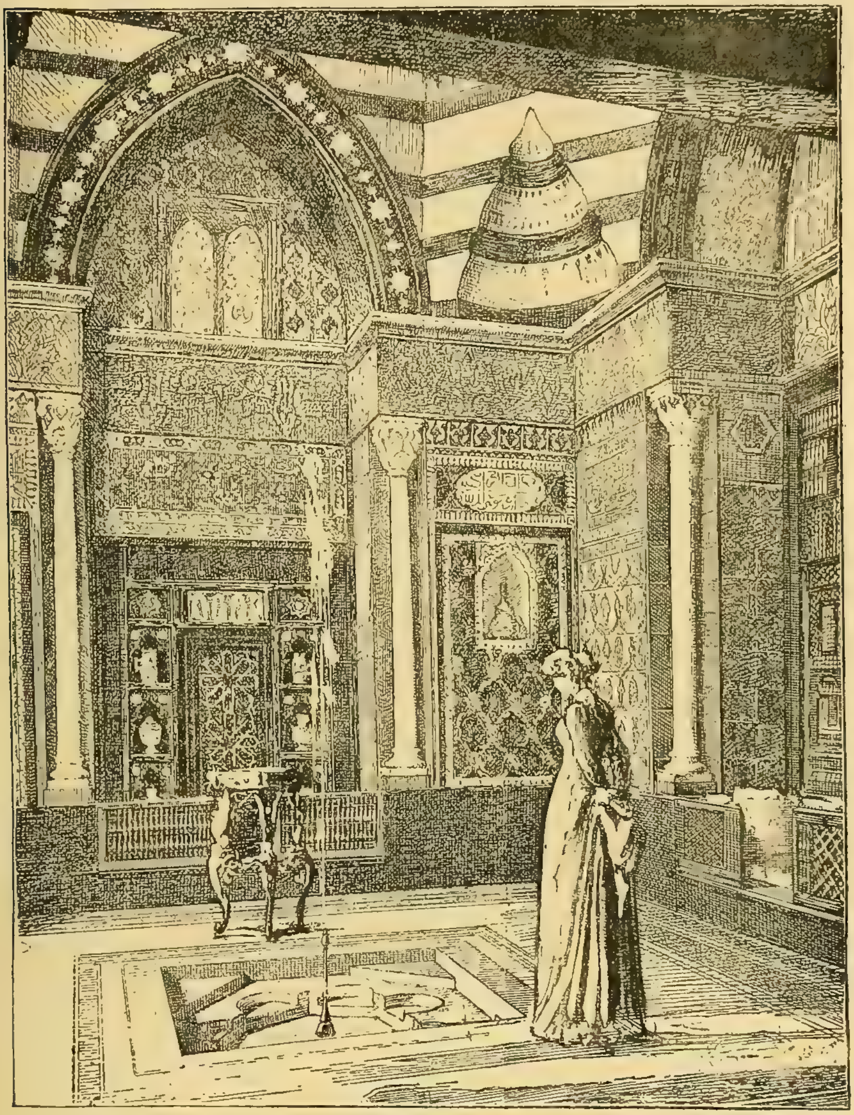
(M. Waterhouse, R. A., architecte).

contemporains qui faisaient du gothique sans en connaître les détails. Poursuivant ses études sur le moyen âge, séparé par conviction de l'Église anglicane, fervent catholique romain, il se fit l'apologiste de l'architecture chrétienne, en même temps que, dans ses célèbres *Contrastes* (1836), il attaquait violemment les théories classiques. Écrivain plein de verve et d'humour, très habile illustrateur, ses nombreux livres eurent un plein succès. C'est à ce moment de sa vie qu'il fut appelé à prendre une large part aux travaux de reconstruction du palais de Westminster. Cette reconstruction est l'événement capital de la Renaissance du gothique en Angleterre.

Le vieux palais du Parlement avait été incendié dans la nuit du 16 octobre 1834. En 1835, la Chambre des communes décida de mettre au concours la reconstruction de l'édifice. Ce qui indique bien le retour de l'opinion à cette époque vers les formes moyen âge, c'est le style Perpendiculaire imposé aux concurrents. On avait hésité un instant entre le Perpendiculaire et le style Élizabethan; mais on trouva ce dernier trop entaché d'éléments étrangers, et on se décida pour le Perpendiculaire comme étant style national. Du reste, à ce moment, les études archéologiques ne remontaient pas jusqu'à l'ogival « pointed »; la chapelle du King's College était considérée comme une des gloires du gothique; Bath-abbey et Saint-Georges-chapel étaient plus appréciés que le chœur de la cathédrale de Lincoln ou l'abside de Canterbury.

Le projet de Ch. Barry fut classé premier dans ce grand concours qui mit en présence 97 concurrents avec 1,500 dessins. Ch. Barry était classique. Peu touché par le gothique français, il avait étudié avec amour les monuments de la Renaissance italienne dont il devait s'inspirer dans le beau « travellers club » de Pall Mall dès 1832. Cependant, malgré son peu de sympathie pour le moyen âge, Ch. Barry avait construit deux ou trois églises gothiques et, de plus, il avait réédifié habilement en 1833, à Birmingham, une école importante, la Grammar-scholl, fondée en 1552 par le roi Édouard VI. Cela indique que dès cette époque il avait étudié le style Perpendiculaire et qu'il était apte à le bien mettre en œuvre dans le nouveau palais du Parlement. Toutefois l'aide de Pugin, qu'il sut s'adjoindre dans cette vaste entreprise, lui fut d'un secours inappréciable, et l'on peut dire que si la conception générale est l'œuvre de Barry, les détails du décor extérieur et de l'ornementation intérieure sont en majeure partie dus au crayon du Pugin. Sa facilité d'invention et de composition était extraordinaire, et les dessins qu'il fit pour ce palais

immense se comptent par centaines. Pugin eut par suite une influence considérable sur les industries d'art auxiliaires de ces grands travaux.



SALLE ARABE DANS L'HABITATION DE SIR FRED. LEIGHTON, BARONET, P. R. A., A LONDRES.

(M. G. Aitchison, R. A., architecte).

Les vitraux de Hardman, les terres émaillées de Minton, les décorations de Crace sont pour beaucoup sa création. En même temps la peinture et la sculpture décoratives trouvaient sous sa direction

l'occasion d'un déploiement inusité. En réalité le goût public fut transformé par cette longue suite de travaux, et la Renaissance gothique, désormais prépondérante, couvrit bientôt l'Angleterre de nombreux édifices inspirés par tous les types religieux ou civils du moyen âge.

Bien que sir Ch. Barry ait profondément modifié et amélioré son premier projet, soit pour répondre aux nombreuses critiques dont il fut naturellement l'objet, soit pour satisfaire à des besoins connus ultérieurement, on peut reprocher à son œuvre de n'être, en tant qu'architecture, qu'une sorte de paraphrase de la chapelle de Henri VII à Westminster et de celle du King's College à Cambridge. Le style Perpendiculaire, très chargé de détails qui en font le principal mérite et le charme, ne gagne ni par la répétition infinie ni par le développement exagéré des dimensions. Certainement le nouveau Parlement présente de puissantes masses et de grandes lignes, mais, par la petitesse et la multiplicité du détail, l'ensemble est gris et les formes particulières sont peu lisibles à distance. Faire un grand monument en prenant pour point de départ une petite architecture est tâche difficile. Si les hautes tours qui dominent l'édifice en silhouettent la masse, les différentes façades se succèdent semblables à elles-mêmes, sans que l'abondance des ornements puisse en animer la monotonie. Aussi l'œuvre de sir Ch. Barry gagne beaucoup à être vue de loin, au travers des brouillards de la Tamise qui souvent l'enveloppent. Ce voile gris lui donne le prestige de l'indéterminé et augmente encore ses proportions colossales. L'éclat du soleil le diminue en le subdivisant, au contraire des chefs-d'œuvre de l'architecture antique dont la pleine lumière grandit la majesté. C'est qu'un certain mystère convient à l'art gothique, qui se plait à étonner les yeux et à frapper l'imagination plutôt qu'à charmer l'esprit par la simplicité et la pureté des formes.

Si nous pouvions promener le lecteur au travers des somptuosités intérieures du nouveau Parlement, nous trouverions dans la luxueuse ornementation des salles les origines de ce grand mouvement d'opinion qui, depuis trente ou quarante ans, a réhabilité en Angleterre tous les anciens procédés de décoration délaissés. Dans le vestibule central, la galerie Waterloo, la Chambre des lords et la Chambre des communes, les fresques, les riches boiseries, les sculptures, les mosaïques, les terres émaillées, les bronzes, les fers forgés, les vitraux sont prodigués.

(*La suite prochainement.*) PAUL SÉDILLE.

# THÉODORE CHASSÉRIAU

Les expositions, si fréquentes de nos jours, ne servent pas seulement à mettre de l'argent dans la main des pauvres ou dans la bourse des peintres; l'art y gagne quelquefois. On fait de nouvelles connaissances et on en retrouve d'anciennes : témoins les portraits de Théodore Chassériau, fort remarqués aux deux expositions que la Société philanthropique a organisées à l'École des beaux-arts. La génération actuelle, qui savait tout au plus le nom du peintre, a été surprise qu'il eût signé un portrait comme celui de ses sœurs, conforme aux préceptes du naturalisme le plus actuel, et un autre comme celui du P. Lacordaire avec la tête d'expression, le fond de cloître et tout l'appareil romantique. On peut préférer une toile à l'autre, mais à aucune on ne doit refuser le talent. A ce moment quelque rumeur aussi se faisait autour des décorations que Chassériau a peintes dans l'escalier de la Cour des comptes au Palais du quai d'Orsay. La Commune les a brûlées en partie et les gouvernements qui se sont succédé n'ont rien fait pour les sauver. Ces derniers vestiges allaient disparaître lorsque, par une ironie du sort, on proposait d'achever leur ruine pour construire un palais aux Arts décoratifs. Je crois opportun de profiter de ce mouvement de curiosité pour appeler l'attention sur un artiste de grand talent, enlevé prématurément à l'âge de trente-six ans, qui occupera une place éminente dans l'histoire de la peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle.

Théodore Chassériau est né en 1819 à Saint-Domingue. Il arriva ou plutôt il fut apporté à Paris lorsqu'il avait un an. Libre à ceux qui croient à l'influence des milieux d'attribuer la couleur du peintre à l'éclat du soleil natal; ils accorderont en tout cas qu'il agissait sur un inconscient. Pour moi je remonterai moins haut et, la part du soleil faite, je constaterai celle de M. Ingres, qui fut considérable. Chassériau entra dans son atelier avant quinze ans. On peut voir, dans l'intéressant volume de M. Amaury Duval, quel était l'enseignement du maître, et comme il cherchait à inculquer à ses élèves non seulement ses théories, mais encore sa pratique. Sa manière de peindre était une religion, hors de laquelle il n'y avait point de salut. Un pareil enseignement est très salutaire à l'extrême jeunesse. Elle acquiert ainsi toutes les qualités du métier et la main se forme avant l'esprit. Chassériau était-il parmi les élèves de M. Ingres le jour où celui-ci visitant le Louvre leur dit, au moment d'entrer dans la galerie des Rubens : « Saluez, messieurs, mais ne regardez pas. » Chassériau, s'il s'y trouvait, n'a obéi qu'à moitié : il a salué, mais il a regardé.

La carrière de l'adolescent semblait toute tracée. A voir ses merveilleuses dispositions et son assiduité au travail, on comptait qu'il concourrait pour le prix de Rome, et on ne doutait pas qu'il le remportât. Mais, en 1834, M. Ingres fut nommé directeur de l'École de Rome. Chassériau le suivit à la Villa Médicis sans attendre le concours, et la preuve qu'il travaillait aussi bien qu'un lauréat, c'est qu'en 1839, à vingt ans, il exposait pour la troisième fois. Voici comment Théophile Gautier parlait de lui dans le feuilleton du journal la *Presse* : « Théodore Chassériau, quoiqu'il ait déjà exposé plusieurs fois, est un très jeune homme, et son début ne doit en quelque sorte dater que de cette année. Ses premiers tableaux annonçaient d'heureuses dispositions, mais ils ne faisaient pas soupçonner toute l'étendue et toute la portée de son talent. » Et après une analyse fort approfondie des tableaux exposés, la *Suzanne au bain* et la *Vénus marine*, il terminait par ces mots : « Nous prédisons à M. Chassériau l'avenir le plus brillant, et, sans avoir la prétention d'être prophète, nous nous sommes rarement trompé dans nos prédictions. » A propos de la même exposition, M. Thoré (Bürger) écrivait dans le *Constitutionnel* : « Encore un jeune artiste, M. Chassériau, qui a pris rang parmi les peintres dont les ouvrages doivent occuper le public. M. Chassériau est issu de l'École de M. Ingres, mais c'est un élève peu orthodoxe. » Rien n'est plus facile que de contrôler les jugements des deux critiques.

La *Suzanne* est au Louvre, grâce à la générosité de Mlle Alice Ozy, qui en a fait don à notre musée. Suzanne occupe le centre de la toile, elle est dans l'eau jusqu'aux genoux. On aperçoit sur le fond éclairé des lueurs du couchant les silhouettes des vieillards. La composition est simple et bien équilibrée. Déjà Chassériau voulait associer la pureté du dessin à l'éclat de la couleur. Suzanne est à la fois modelée avec précision et peinte avec des tons brillants. Il y a dans un pareil tableau bien des parties qui ont mécontenté M. Ingres, et la rupture s'opérait peu à peu. Comme il arrive souvent aux artistes la pratique précéda la théorie, car Chassériau, qui avait peint la *Suzanne* en 1839, écrivait à un ami en 1840 : « M. Ingres te dit bien des choses, le succès de sa *Stratonice* lui fait grand plaisir. Je lui ai porté mes études d'après Pompéi et le Musée napolitain, et il a été très content, disant que c'était fait comme par quelqu'un qui n'avait plus à apprendre. Je lui ai fait voir une petite esquisse que j'ai faite de mon Christ (sans doute le *Jésus au jardin des Oliviers* qui décore l'église de Souillac, dans le département du Lot). La composition, dont il a pu juger seulement, lui a plu beaucoup, et il m'a dit désirer en voir une chose plus complète. Dans une longue conversation avec M. Ingres, j'ai vu que sous bien des rapports jamais nous ne pourrions nous entendre ; il a vécu ses années de force et il n'a aucune compréhension des idées et des changements qui se sont faits dans les arts à notre époque, et son ignorance est complète de tous les poètes de ces derniers temps. Il restera comme un souvenir et une reproduction de certains âges de l'art du passé, sans avoir rien créé pour l'avenir. Mes souhaits et mes idées ne sont en rien semblables en cela. »

Il ressort de cette citation que la rupture était consommée entre le maître et l'élève, et que ce ne sont ni l'influence ni l'exemple de Delacroix qui la provoquèrent.

Je pourrais énumérer, en suivant l'ordre chronologique, les œuvres de Chassériau, montrer l'importance qu'y attachaient les critiques d'art en citant leurs articles que j'ai sous la main, mais de tels développements, outre qu'ils lasseraient la patience du lecteur, dépasseraient le but que je me propose d'atteindre. Replacer au jour un artiste un peu négligé, rétablir ses droits à la postérité, c'est ce que je tente de faire le plus brièvement possible. L'année où Chassériau eut vingt-quatre ans (1843) peut compter dans sa carrière. Il expose le portrait de ses sœurs, un chef-d'œuvre de vérité. Les visages, les bras et les mains sont modelés en pleine lumière. Avec une savante dégradation de demi-teintes, l'artiste donne la forme à ces chairs

sous lesquelles on reconnait en signes presque invisibles les saillies des muscles et des os. Les ajustements, trop laids pour n'être pas vrais, sont aussi exécutés de main de maître, depuis les froncés du corsage jusqu'aux palmettes de l'écharpe de cachemire rouge. Pour employer le langage à la mode, c'est un ou plutôt ce sont deux documents féminins.

En cette même année, il compose ses admirables décorations de Saint-Merry, où il montre d'autres qualités que dans le portrait de ses sœurs. Dessinateur irréprochable, peintre brillant, il l'est encore, mais de plus il met une imagination très vive au service d'une composition très heureuse. Il anime de nombreux personnages et il les fait vivre sur les murs étroits et mal disposés d'une chapelle en retraçant la légende de sainte Marie l'Égyptienne. Marie était une Égyptienne de mœurs faciles et d'humeur voyageuse. Un jour elle aperçut plusieurs personnes qui couraient vers la mer. Elle les suivit, s'embarqua et, une fois sur le bateau, apprit qu'on se rendait à Jérusalem pour célébrer la fête de l'Exaltation de la sainte croix. Loin d'être découragée elle voulut que son voyage lui servît à quelque chose, et elle entra dans l'église le jour de la fête. Une force invincible la repoussa de la porte. Frappée par ce miracle, elle implora une image de la Vierge qu'elle aperçut et la supplia de faire agréer à Dieu son repentir. C'est le moment de la conversion que le peintre a représenté sur le mur de droite. La statue de la Vierge et de l'Enfant Jésus, toute en or, occupe le centre de l'église. On voit à côté Marie avec son beau visage brun et ses yeux noirs dilatés par l'émotion. Des draperies blanches dessinent son corps et ses cheveux, partagés en bandeaux plats sur le front, retombant de chaque côté en longues nattes. Il n'y a aucun abus de couleur locale, et l'étrangeté qu'il faut à un pareil sujet et à de pareils acteurs est mesurée avec un tact parfait. De chaque côté on aperçoit dans l'église des malades qui viennent chercher la guérison ou des fidèles que la vue du miracle transporte. Dans les petits espaces réservés en dessus et en dessous de la scène principale, le peintre a placé la rencontre de Marie et de Zozime, dans le désert où elle s'était réfugiée pour faire pénitence sans manger ni boire, puis sa communion et sa mort sur les bords du Jourdain. La muraille opposée est consacrée à l'Assomption de la sainte, et Chassériau a tiré grand avantage de la forme ogivale du mur. Marie l'Égyptienne, revenue aux beaux jours de la jeunesse, s'enlève, la main soutenue par un ange au vol hardi, tandis que

ses pieds sont supportés par un autre ange dont on ne voit que le dos et les larges ailes déployées. Au-dessous de ce groupe qui se développe en hauteur, des anges entourent la fosse béante. Les uns agitent des encensoirs, d'autres sonnent de la trompette. Un lion, qui avait servi de compagnon à la sainte pendant sa retraite, dort



ÉTUDE POUR LA SUITE D'« OTHELLO », PAR THÉODORE CHASSÉRIAU.

(Dessin à la plume, appartenant à M. Arthur Chassériau.)

couché par terre, sans se douter qu'un miracle s'accomplit au-dessus de lui. Le succès qu'obtint la chapelle, lorsqu'elle fut découverte, se renouvelle auprès des visiteurs qui entrent pour la première fois dans Saint-Merry. Beaucoup signeraient volontiers le jugement de Théophile Gautier : « Dans tous les arts, écrivait-il, la fécondité est le signe du génie, et M. Chassériau, dans un âge où les autres débutent,

a déjà donné des preuves d'un talent souple, varié et toujours profondément original. Ses qualités comme ses défauts sont à lui. Il sait ce qu'il veut. » Plus loin le grand critique ajoutait : « Qu'on donne à M. Chassériau des occasions de se déployer, et nous ne doutons pas qu'il ne soit bientôt au premier rang dans l'École contemporaine. »

Gautier ne prêcha point dans le désert, car, peu d'années après le succès de la chapelle de Saint-Merry, Chassériau était chargé d'un travail qui devait être le plus important de sa vie et dont il n'a pu prévoir avant de mourir le terrible sort. On lui confia la décoration de l'escalier de la Cour des comptes, dans le palais du quai d'Orsay. Il se mit avec ardeur au travail et il parvint à donner la vie à des sujets fort abstraits. C'est par des personnages bien vivants, de chair et d'os, qu'il représenta des généralités comme celles-ci : L'*Ordre pourvoit aux frais de la guerre*, ou bien le *Commerce rapproche les peuples.* Quel désastre de ne pouvoir montrer qu'à moitié aux artistes modernes, si on leur proposait de pareils sujets, quel magnifique parti a su en tirer un de leurs devanciers. En effet, nos peintres ne rencontrent en plein air ni l'Ordre ni le Commerce. Ces figures allégoriques n'ont pas l'habitude de se promener à travers les rues. Aussi quel mépris inspireraient de pareils travaux !

Et pourtant, au milieu des débris du quai d'Orsay, on peut se représenter la succession d'émotions et d'images que provoquent dans une imagination féconde de pareilles allégories. On voit le peintre rendre sa pensée en formes vivantes. Un beau corps nu est aussi beau quand il s'appelle l'Ordre que quand il figure à un livret avec deux initiales ou un nom de baptême. J'effleure là une grosse question que je n'ai point la prétention de résoudre. Ce n'est pas le cas de la poser, mais n'est-ce pas donner quelque idée de l'intérêt que pouvaient avoir pour l'enseignement moderne les débris du quai d'Orsay?

L'auteur d'une intéressante notice sur Théodore Chassériau, un de ses meilleurs amis, M. Aglaüs Bouvenne, décrit les peintures murales, telles qu'il les a retrouvées le 25 juin 1871 en gravissant l'escalier de la Cour des comptes. Il ajoute à sa description que peu de choses ont été tentées pour arracher cette œuvre magistrale à la destruction définitive, et il considère comme un faible effort celui qui a réussi. On a détaché du mur une tête de cheval d'un fort beau modèle et on a pu, grâce à un procédé simple, la rétablir dans son état primitif. Si on appliquait le même remède au reste de ces grandioses compositions, si on les sauvait de la destruction, on démon-


T C

trerait que Chassériau avait plus d'une qualité d'un grand artiste. Pour un peintre mort si jeune, son œuvre est considérable, et, voulût-on lui contester les caractères de la grandeur, il en est un qui reste en dehors de tout débat, c'est la fécondité que célébrait Théophile Gautier.

Nous voilà arrivé à cette période du talent de Chassériau, qui excita de vives critiques de la part même de ses admirateurs. Ce fut l'époque de son rapide voyage en Algérie, où il était allé chercher le soleil et la couleur. On a pu voir dans la lettre que je citais tout à l'heure que l'enseignement de M. Ingres ne lui suffisait pas, et qu'il aspirait à une forme différente du Beau. Or, qui pouvait mieux réaliser à ses yeux en traits plus brillants l'idéal nouveau que l'artiste de génie qui s'appelle Eugène Delacroix? Cette évolution s'opérait lentement, elle ne connut plus de frein lorsque Chassériau vit de ses propres yeux les personnages et le pays qui avaient servi de modèles aux *Femmes d'Alger*, à la *Noce juive* et aux *Convulsionnaires de Tanger*. Ses impressions en Algérie ne furent que des réminiscences de Delacroix. Ce qui était nouveau pour lui, habitué au culte de la ligne, le fut aussi pour le public qui aime ses aises et n'admet pas qu'on le trouble dans ses admirations; on accueillit assez mal le voyageur. Le jury du Salon fit comme le public, et, en 1844, il refusa le tableau du *Sabbat dans le quartier juif à Constantine*. Il fallait cependant bien du talent pour des pastiches comme celui-là. Les *Cavaliers arabes qui emportent leurs morts*, après une escarmouche contre les spahis, sont également un beau tableau et un superbe morceau de peinture. Chassériau n'avait pas oublié de dessiner, et il avait appris à jouer du pinceau et de la pâte en véritable virtuose. Je crois bien qu'il se faisait, chez ce peintre qui n'avait pas trente ans, un travail d'assimilation dont le résultat devait être un art bien personnel. Le chemin qui mène au talent n'est jamais une route droite tracée d'un point à un autre, et il faut parfois, avant d'atteindre le but, errer dans les chemins de traverse.

Il est certain que si Chassériau n'avait pas chassé quelque temps sur les terres de Delacroix, il n'aurait pas composé le tableau le *Tepidarium*, qui parut au Salon en 1853, qui figura à l'Exposition universelle de 1855 et qui est aujourd'hui au Louvre comme l'éclatant témoignage d'un talent achevé. Ce tableau est bien de Chassériau, il ne pourrait être signé par un autre. Des femmes sortent du bain; les unes encore nues, les autres à demi vêtues, les autres enfin couvertes de draperies. On se sèche et on se réchauffe dans une vaste

salle dont le modèle se voit encore dans les ruines de Pompéi. La femme, qui s'étire au premier plan, personnifie tout à fait le talent de Chassériau arrivé à la maturité, de même que la *Suzanne au bain*, aujourd'hui accrochée dans les galeries du Louvre, donne la meilleure idée de son talent naissant. On peut rapprocher pour les comparer le printemps et l'été. La baigneuse du *Tepidarium* est remarquable à la fois par la justesse du dessin, par l'observation du mouvement et par l'exécution des chairs. Si l'on passe à l'ensemble du tableau, on est frappé ici, comme dans toutes les autres compositions, de l'art avec lequel elles sont ordonnées. Rien n'est laissé au hasard, et pourtant on reconnaît une vue générale et spontanée. Les personnages apparaissent aux regards dans une combinaison naturellement savante. Chassériau devait avoir bien peu de modifications à apporter aux groupes qu'il imaginait, aux alternatives d'ombre et de lumière qu'il disposait en un clignement d'œil.

Je n'ai choisi dans l'œuvre de Chassériau que quelques tableaux isolés pour donner une idée du caractère de son talent. Il faudrait un catalogue considérable et une analyse raisonnée pour embrasser l'œuvre tout entière. Les peintures décoratives y tinrent une grande place. La chapelle de Sainte-Marie l'Égyptienne vient en tête, puisque l'escalier de la Cour des comptes est détruit. Je dois mentionner aussi ses jolis portraits à la mine de plomb et ses lithographies, dont nos lecteurs trouveront ici quelques spécimens : notamment *Apollon et Daphné*, qui est sa meilleure lithographie. Il avait composé une série d'illustrations pour Othello, dont quelques-unes sont remarquables.

Deux églises encore renferment des décorations de Chassériau : Saint-Roch et Saint-Philippe du Roule. Dans la première, en 1854, il a décoré la chapelle des fonts baptismaux. Nous y voyons d'un côté le *Baptême de l'eunuque de la reine d'Éthiopie*, une scène où il s'est livré à ses fantaisies orientales. Le char de la reine, placé dans un coin, est traîné par des chevaux blancs qui piaffent et se cabrent si bien qu'on les regarde plus que le baptême. *Saint-François-Xavier*, sur l'autre mur, baptise aussi dans l'extrême Orient, de sorte que les nouveaux chrétiens ont la peau bronzée, des coiffures de toute nuance, autant de prétextes à la couleur et au mouvement. Il est permis d'imaginer un troisième baptême, car c'est là que Delacroix a tenu Chassériau sur les fonts baptismaux.

Dans la coupole de Saint-Philippe, le filleul se souvient encore du parrain, un peu trop chez les personnages secondaires; mais le corps du Christ est un morceau bien personnel et de toute beauté.

Le mouvement, l'anatomie, la couleur sont irréprochables, de manière que la figure attire les regards dès qu'on entre. Mieux vaudrait qu'elle les retînt. Si les autres figures valaient celle-là



CAVALIER ARABE, PAR THÉODORE CHASSÉRIAU.

(Dessin à la plume, appartenant à M. Arthur Chassériau.)

cette coupole serait une des belles décorations d'église de notre temps. Pour peu qu'on n'examine pas les détails et qu'on se laisse séduire par l'ensemble — le point capital pour une peinture décorative — on éprouve une véritable émotion. Je défie le fidèle le plus fervent

d'entrer dans l'église de Saint-Philippe du Roule sans jeter un regard sur la *Descente de croix* et sans qu'un trouble profond l'empêche pour un moment de prier.

Cette coupole a pour moi un attrait particulier. C'est Chassériau lui-même qui m'en fit les honneurs et qui me la montra en détail alors que les échafaudages étaient encore posés. Il travaillait, si je m'en souviens bien, au soldat qui tire au sort la robe du Christ. Bien que peu partisan des résurrections à la mode, je fais comme les autres et je raconte que Chassériau était laid de visage, mais qu'il avait une physionomie frappante, des yeux saillants très noirs, un front chauve, le nez retroussé et de grandes dents qui apparaissaient à travers sa barbe noire. Il avait une manière de s'habiller fort élégante, et au premier abord on reconnaissait l'homme de la meilleure compagnie; cependant il avait dans le regard et dans la physionomie quelque trait enflammé, à quoi on devinait l'artiste. Sa première jeunesse s'était passée en Italie. Au retour, absorbé par ses travaux, il avait peu goûté de la vie brillante de Paris; mais ses succès ne restèrent pas renfermés dans les ateliers, ils s'étendirent aux salons. Les femmes furent un peu surprises de voir de si galantes manières à celui dont elles avaient appris et dont elles retenaient le nom. Sa profession n'était pas encore devenue celle de tous les héros de roman. Il fut sensible aux succès du monde. Sa vie même en fut troublée. D'une intelligence pénétrante et d'une nature passionnée, il s'éprit de ce qui brillait et se laissa entraîner dans le tourbillon de la société parisienne. L'art et le monde sont toujours difficiles à mener de front; il succomba à la tâche et il mourut laissant le souvenir d'un grand cœur. Parmi ses amis, un des plus illustres a consacré à sa mémoire un monument touchant : Gustave Moreau a peint un tableau qu'il a intitulé le *Jeune homme et la Mort*, délicate allégorie, qui est aujourd'hui la propriété de M. Albert Cahen, le musicien distingué. Si les souvenirs que les vivants gardent aux morts leur parviennent par quelque voie mystérieuse, un des plus doux pour Chassériau doit être cette peinture rare, éclairée par le jour discret d'un salon. Dans cette chapelle improvisée ne voit-il pas réuni ce qui a fait le rayonnement de sa vie : la beauté, le goût, l'esprit, l'amitié et par-dessus tout : l'Art.

ARTHUR BAIGNÈRES.

LA

# COLLECTION CHARLES STEIN

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

---

La curiosité intelligente ne s'enferme pas dans les limites étroites d'une région ou d'une époque : elle sait que les arts du luxe et de la parure sont unis les uns aux autres par des attaches évidentes ou secrètes, et, en groupant les œuvres, elle s'étudie à chercher, dans le contraste ou dans la ressemblance, la loi changeante dont se sont inspirés les maîtres du décor. A côté des monuments du Moyen-Age et de la Renaissance que M. Alfred Darcel a si savamment décrits, M. Charles Stein a fait entrer dans son musée des meubles, des bronzes, des tapisseries, des objets d'art de création plus moderne, je veux dire des deux derniers siè-

1. Voy. *Gazette des beaux-arts;* 2e période, t. XXXIII, p. 108.

CH. GOUTZWILLER

cles. Il fut un temps où des critiques, prisonniers d'un idéal restreint, considéraient comme une période de décadence celle qui s'est écoulée entre la mort de Henri IV et la fin de la monarchie. Nous n'avons jamais souscrit à ces condamnations impertinentes ; et si, par aventure, une aussi coupable pensée nous était venue, nous en serions bien guéri en étudiant les richesses, pour la plupart d'origine française, auxquelles le patient amateur a ouvert les portes de son cabinet.

Le XVII[e] siècle d'abord. Un des plus grands arts à cette époque où le luxe était à l'ordre du jour et où le bourgeois lui-même hésitait à être mesquin, ce fut l'art du meuble. Après une période de tâtonnements marquée par le conflit d'influences étrangères, la savante industrie des ébénistes — ils avaient conservé leur nom, malgré le changement des matières qu'ils mettaient en œuvre — fixe son idéal pendant la seconde partie du règne de Louis XIV et se résume dans le style dont André-Charles Boulle est le plus glorieux représentant. S'il fallait parler ici avec une rigueur scientifique, nous dirions volontiers que, malgré les documents qui précisent la biographie du grand marqueteur du roi, malgré la connaissance que nous pouvons avoir de son goût et de ses méthodes, le signe absolu auquel ses œuvres personnelles doivent être reconnues nous manque encore. Les lacunes de l'érudition moderne sont sur ce point aisément explicables. Boulle a eu à côté de lui, même au plus vif de son succès, des voisins, certainement fort habiles, dont Louis XIV a utilisé le talent : il a eu aussi quatre fils qui, malgré l'épithète de « singes » que leur octroie charitablement Mariette, ont continué, jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle les procédés de leur père et reproduit ses modèles. Enfin, si grands qu'aient été les changements du goût, le style du marqueteur des galeries du Louvre resta en faveur plus longtemps qu'on ne croit : même sous Louis XVI, on a fait des imitations de Boulle. Ces choses étranges sont aujourd'hui prouvées par les monuments et par les textes. En peinture, David abroge Boucher et le supprime; mais dans les arts de l'ornement, les modes nouvelles n'agissent pas vis-à-vis des modes anciennes avec une aussi farouche intransigeance. On le voit bien dans l'histoire de la céramique : à la fin du règne de Louis XV, certains faïenciers utilisent encore des motifs dans le style de 1710.

Mais ce qui importe en cet ordre d'idées, c'est moins la persistance des formes que le mérite original de l'inventeur : on peut le copier et l'imiter après sa mort ; on ne le diminue pas. Le pastiche,

disent les moralistes, est un hommage que la servilité rend à la vertu créatrice. André-Charles Boulle, premier maître dans l'art qui porte son nom, apparaît triomphant chez M. Stein. On pense au somptueux mobilier de Versailles, tel que le décrivent les anciens inventaires royaux, lorsqu'on étudie la table rectangulaire en marqueterie dont une fidèle héliogravure sera publiée ici même. Elle est supportée par quatre pieds reliés à la base par deux traverses se coupant en x. Ces pieds, qui vont en s'amincissant, sont décorés dans la partie haute par des têtes de béliers en bronze doré et ciselé qui donnent à la silhouette un puissant relief. La même préoccupation a guidé l'artiste dans le dessin des quatre faces du meuble : elles sont conçues de façon à montrer à l'œil une découpure accentuée et fière.



GAINE, PAR A.-CH. BOULLE.

(Collection Stein.)

Cette table, à laquelle on attribuerait volontiers une royale origine, ne ressemble nullement, je n'ai pas besoin de le dire, à celles que les humbles critiques arrosent de leurs sueurs. Boulle part de ce principe, d'ailleurs contesté, que le bois est une matière vulgaire convenable à peine pour le mobilier de gens de petite étoffe et des croquants. Si, comme on doit le croire, il s'est servi du bois pour constituer l'armature intérieure de son luxueux monument, il a mis un zèle superbe à cacher ce squelette bourgeois. Toutes les surfaces sont revêtues d'une marqueterie qui, avec de l'écaille, de l'ébène, du cuivre et de l'étain, dessine des rinceaux et des feuillages chimériques. La diversité des matières employées par le vieux Boulle lui a servi pour faire œuvre de coloriste, et bien que les ressources qu'il avait en main fussent restreintes, il est arrivé par la savante juxtaposition des

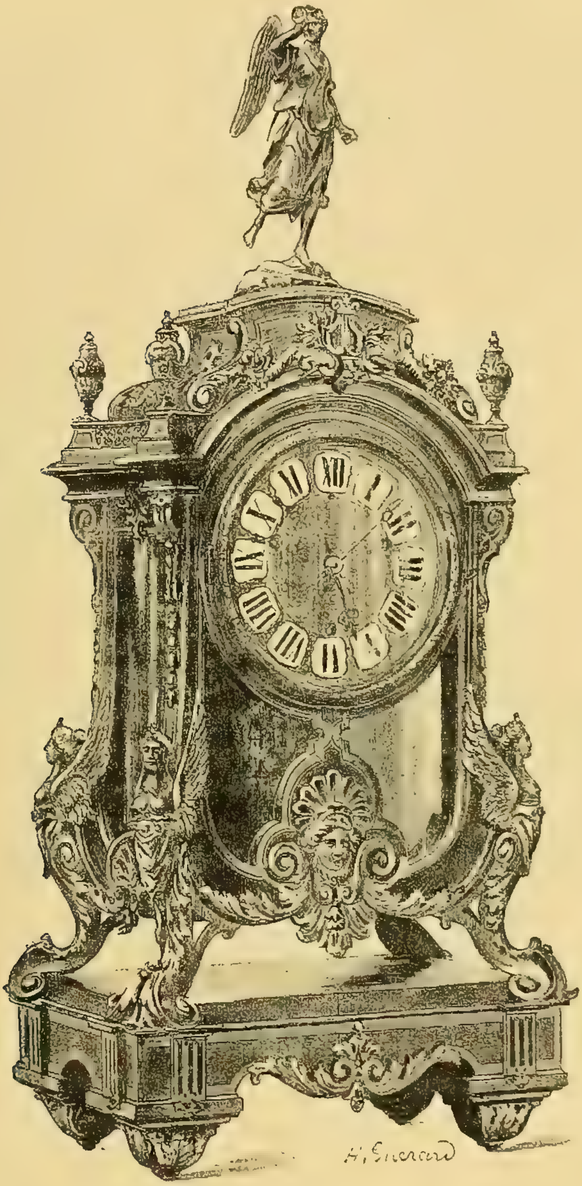
contrastes à la plus grande variété, à la plus grande richesse optique. Les bronzes, pour lesquels André-Charles Boulle professait un culte spécial, sont de la qualité la plus rare. Pour ceux qui veulent se faire une idée du beau style français sous Louis XIV, c'est là un meuble dont il faut garder le souvenir.

Au même temps et au même idéal appartiennent deux gaines en forme de colonnes qui, elles aussi, doivent avoir une illustre provenance. Nous disons des gaines, parce qu'il faut parler le langage de son temps ; mais nos grands-pères donnaient un autre nom à ces supports destinés à mettre en évidence un vase précieux ou un buste. On voit dans les bons catalogueurs du siècle dernier qu'ils les appelaient des scabellons. Bien que la forme générale de ce meuble soit déterminée par sa destination, l'imagination de nos ébénistes a su en varier les profils et, on dirait volontiers, l'architecture. Les deux scabellons de Boulle sont d'un type exceptionnel. Ils présentent, comme nous l'avons dit, la forme de colonnes renflées par le haut, amincies par le bas : dans la partie inférieure, une riche ceinture, une large bague de bronze ciselé et doré; au sommet une forte saillie que décorent deux têtes de lion. Ici encore, il s'agit d'un travail de marqueterie : le cuivre, finement découpé, s'insère dans un revêtement d'écaille de l'Inde et dessine, sur les fûts des colonnes, des cannelures simulées, et, dans la partie supérieure, des lambrequins et des rosaces. L'ensemble est d'une élégance suprême et d'une somptuosité qui reste discrète. Le style Louis XIV a, plus qu'on ne croit, connu et pratiqué la sagesse, même dans le meuble d'apparat.

Un exemple de cette modération relative nous est fourni par une table console, à la fois très simple et très riche, qui doit dater de la fin du règne et qui confine même à la Régence. Cette rencontre ne doit point surprendre, car André-Charles Boulle a vécu jusqu'en 1732 et il a eu des continuateurs. La table de M. Stein est en bois d'ébène, à quatre pieds cannelés : elle emprunte son principal caractère à la sobriété de ses profils et au style des bronzes qui la décorent, notamment à un mascaron central, dont on ne peut qu'admirer la fière tournure.

Le genre de travail qui a fait la gloire de Boulle, la dévotion qu'il a toujours laissé paraître pour le métal savamment ouvré s'accentuent et se précisent dans le cadre d'un grand miroir du plus pur style Louis XIV. Ce cadre, qui enferme en son rectangle une glace à biseaux, est composé d'une moulure saillante, où des ornements de

cuivre doré courent en se répétant sur une surface de bronze à patine noirâtre. La beauté de ce décor, fait de rinceaux, de palmettes et de



PENDULE LOUIS XIV.

(Collection Stein.)

fleurs, est incomparable. Le métal apparaît ici avec la séduction que lui donne l'élégance hautaine du style et aussi avec la fierté d'une

ciselure qui montre des accents décidés, même dans la grâce. Boulle employait des ciseleurs dont l'outil n'était pas seulement savant, mais spirituel.

Une des pièces du mobilier qui a le plus préoccupé les marqueteurs et les bronziers du règne de Louis XIV, c'est la pendule. Ces braves gens ont dépensé une partie de leur existence à inventer des cages de toutes sortes pour enfermer l'heure et l'empêcher de s'envoler. Cette fugitive leur a échappé, comme elle échappera à ceux qui aujourd'hui recherchent leurs œuvres ingénieuses ou monumentales. M. Charles Stein possède plusieurs pendules de cette époque, ardente à fixer l'instant qui passe. L'une des plus belles, à notre avis, est une pendule à quatre faces, faite de marqueterie d'écaille et de cuivre doré. La silhouette en est très élégante. Sur la face principale, une tête de femme en mascaron; à chaque angle, des cariatides dont les ailes relevées supportent le petit édifice. Au sommet de l'arc qui couronne le cadran circulaire, une sorte de corniche que décorent une lyre et deux cornes d'abondance et, tout en haut, une Renommée soufflant dans la trompette fameuse qui a jeté dans l'air tant de gloires mensongères.

Il faut sans doute attribuer aux successeurs de Boulle, à la grande école qu'il avait formée, un baromètre-applique en marqueterie de cuivre, d'écaille et de corne. Ici le cadran et la riche monture qui l'enchâsse ont bien l'air d'avoir été faits l'un pour l'autre, par des mains contemporaines. Or le cadran porte le nom célèbre de Passemant, né en 1702, mort en 1769. Malgré la persistance du style et des procédés, malgré les mascarons et les moulures en bronze ciselé, malgré le cul-de-lampe qui le supporte et la pyramide qui en forme le sommet, ce baromètre, si intéressant qu'il soit, n'est plus du pur Louis XIV : avec cette conscience qui est sa raison d'être, il nous avertit que le temps va changer.

Il changea en effet, et l'idéal aussi. Sous Louis XV, les arts qui touchent à la décoration de la maison perdent de leur solennité et prennent un caractère plus intime; mais ils ne renoncent pas à avoir de l'esprit : loin de là, ils en ont plus que jamais. De cette époque où la France montra si bien son génie, M. Charles Stein possède, dans des genres très divers, des œuvres d'un précieux intérêt. Nous ne voulons citer que les plus belles, et aussi les plus instructives. C'est en effet chez les amateurs plus que dans les musées qu'on a la chance de trouver, aujourd'hui, des pièces de nature à compléter la petite provision de faits qu'on a déjà recueillis.

Ceux qui s'intéressent à l'histoire du meuble en France savent que, sous Louis XV, les gens du bel air et la riche bourgeoisie eurent une extrême passion pour les commodes. M. Stein en a réuni plusieurs :



ENCOIGNURE LOUIS XV; LAQUE DU JAPON ET BRONZE DORÉ.

(Collection Stein.)

une des plus notables, en ce sens qu'elle nous apprend quelque chose, c'est celle qui porte l'estampille de l'ébéniste Joseph. Elle est de forme contournée, à deux tiroirs et à quatre pieds, qui décrivent une courbe légère. Cette commode présente sur la façade un travail de marque-

terie de bois satiné sur un fond de bois de rose : ce sont des fleurs et des feuillages. Les bronzes dorés dont le meuble est garni découpent en trois compartiments la surface bombée et les encadrent dans un entourage rocaille d'un robuste relief : les enroulements du métal servent de poignées. Joseph, l'auteur de cette commode, n'est pas complètement inconnu, mais il y aurait beaucoup à faire pour lui constituer une biographie. M. de Champeaux l'a cité dans son curieux ouvrage sur le *Meuble :* il n'a malheureusement ajouté au nom de l'ébéniste aucune date précise. D'après l'historien, il faudrait attribuer à Joseph « les meubles d'appui à panneaux de mosaïque en pierres dures entourés d'encadrements dans le style de Boulle qui, après avoir figuré dans la collection du duc d'Aumont, sont maintenant déposés au Musée du Louvre ». M. de Champeaux estime que la vie de Joseph a dû se prolonger jusqu'aux dernières années du XVIII[e] siècle. Les almanachs ne le mentionnent point. Quoi qu'il en soit, la belle commode de M. Stein est absolument Louis XV : elle prouve que Joseph a eu plusieurs styles.

Du même moment sont deux encoignures en laque noir du Japon décoré de paysages et de montagnes dont l'or s'accuse en légère saillie. Les deux panneaux, réunis et formant tableau, sont encadrés d'ornements rocaille en bronze doré et ciselé par une main résolue. Ces bronzes, d'un beau style, porteraient, dit-on, le C couronné que l'on prenait jadis pour le poinçon de Caffieri. Nous avons, non sans peine, soulevé la tablette de portor mouluré qui recouvre l'une de ces encoignures, et nous y avons lu les initiales P F, la seconde lettre étant d'ailleurs fort peu distincte. Cette estampille inexpliquée est celle de l'ébéniste qui, avec des laques du Japon, a fait un meuble Louis XV. M[me] de Pompadour aimait ces reconstructions hybrides : on voit dans le journal de Lazare Duvaux que des panneaux de provenance orientale ont été bien des fois utilisés pour constituer le mobilier des châteaux de la marquise.

L'ébénisterie du règne de Louis XVI a fourni à M. Stein deux encoignures, simples mais d'un grand goût, qui portent en lettres romaines la marque de J. H. Riesener. Ces meubles, de forme tranquille, sont faits de bois de rose et de bois de violette. L'ornementation est sage comme la construction qu'elle décore. Elle se compose d'une frise finement découpée, de chutes élégantes et d'un médaillon ovale placé au centre du panneau. On s'étonnerait de ne pas y trouver les symboles à la mode, colombes, carquois et le reste. Ces galanteries y sont en effet. Les bronzes de ces deux encoignures de Riesener sont



[illegible]LIQUE EN BRONZE DU TEMPS DE LO[illegible]

Collection Ch Stein

*[illegible]*

d'une finesse exquise, et l'on ne doit pas en être surpris : on sait que, sous Louis XVI, le travail du métal a été poussé aux dernières limites de la délicatesse.

Au temps de Louis XV, nous étions moins bijoutiers, moins miniaturistes, dans la manœuvre du bronze. Durant la belle période, avant l'invasion des coquetteries et des gentillesses à la Dubarry, l'art a pu être maniéré, mais il est parvenu à rester robuste. Nous avons chez M. Stein une preuve éloquente de la prodigieuse habileté avec laquelle des bronziers émérites savaient mettre en valeur une céramique chinoise. C'est un vase ovoïde en céladon ancien dont l'émail vert d'eau est gaufré de feuillages et de tiges fleuries où l'œil croit voir comme des reliefs doucement estompés. La pièce est superbe en elle-même, grâce à la simplicité presque antique de la forme, à l'émail de la coloration tranquille. Mais ce vase, déjà précieux, on a voulu le faire parler un peu plus haut et le transformer en un monument de luxe et de richesse. Un maître, dont nous ne savons pas le nom, a donné à l'œuvre chinoise une monture digne de sa beauté. Le bronze doré a suffi à ce puissant décorateur. Entouré d'ornements et de feuillages qui s'enroulent comme une végétation de métal, le col du vase se relie aux anses formées de mufles de lions tenant dans leur gueule des anneaux du plus grand style. La base, d'un aspect solide et résistant, mêle le parti pris des lignes droites à la fantaisie des palmettes et des rinceaux. L'ensemble est plein d'une grâce vaillante et le métal s'assouplit en caprices énergiques.

Il est regrettable que de pareils travaux, honneur de la fonte et de la ciselure françaises, soient restés anonymes. Devant le vase exceptionnel de la collection de M. Stein, on pense aux grands artistes du bronze auxquels Blondel de Gagny avait confié la monture de ses porcelaines et de ses marbres ; on pense à Vassou, à Saint-Germain, à Gallien. Un autre illustre du même temps, c'est Sautray, qui, ayant déserté la sculpture pour la décoration, s'était rendu fameux par la garniture d'un vase que possédait M. de Selle, trésorier de la marine, et qu'on regardait comme « le plus beau morceau qu'il y eût en ce genre ». Tous ces maîtres, qui se rattachent plus ou moins à l'école de Philippe Caffieri, sont les *representative men* du beau style Louis XV. Ils ont donné au bronze des souplesses charmantes avec l'accent le plus fier.

Le cartel dont le cadran porte le nom de Lépine, horloger du roi, est plus moderne que le chef-d'œuvre dont nous venons de dire la richesse. Il est du commencement du règne de Louis XVI. La

composition est rigoureusement symétrique : elle est constituée au sommet par un vase orné de deux anses et flanqué de deux bustes de femmes émergeant d'un fouillis de rinceaux et de draperies. Au bas du cartel, un large fleuron. Les têtes de femmes placées sur chaque côté ressemblent déjà, pour le style, aux nymphes de Vien et vont presque jusqu'à faire prévoir Lagrenée. On devine que le XVIII[e] siècle, un peu trop guéri des fioritures à la Louis XV, va se convertir à la religion de la sagesse et du parallélisme.

Mais cette fin de siècle, qui sera marquée par le triomphe de Gouthières, est excessivement habile dans tous les jeux du métal et particulièrement de la ciselure. Nous trouvons chez M. Stein deux bras porte-lumières qui disent bien le savoir et le goût des bronziers du temps de Marie-Antoinette. Ces appliques combinent la diversité des colorations avec les élégances de la découpure. Les figurines — Mars et Minerve, représentés à mi-corps — sont en bronze revêtu d'une patine verdâtre. Chacune d'elles tient à la main des branchages à rinceaux destinés à porter les bougies : ces tiges sont dorées à l'or moulu. Le travail est excellent dans un style qui songe à la sérénité de l'art antique et qui, si Clodion ne mettait pas le holà, pourrait devenir un peu froid.

Faut-il parler des pendules? M. Stein n'a pas été effrayé par l'innocente épigramme de Boileau sur l'honnête M. Targas, qu'il appelle « l'amateur d'horloges » et dont il croit spirituel de dire que c'est l'homme qui sait le mieux l'heure qu'il est. Voilà, de la part du poète indifférent aux œuvres d'art, une forte dépense d'ironie à propos d'un modeste collectionneur qui n'avait, après tout, que « six pendules, deux montres et trois cadrans ». On frémit au spectacle rétrospectif d'une pareille indigence. Qu'aurait dit Boileau s'il était entré chez M. Stein? Rien que pour la fin du XVIII[e] siècle, il y a là plusieurs petits monuments qui, eux aussi, savent l'heure, mais qui la disent dans un encadrement d'élégance. Pour cette horlogerie luxueuse, toutes les formes, toutes les matières ont été mises à contribution.

On peut dater du règne de M[me] Dubarry une pendule à cadrans tournants dont l'âme est dissimulée dans un vase ovoïde en porcelaine de Sèvres, pâte tendre, d'un bleu intense et superbe. Les cadrans, l'un marquant les heures, l'autre les minutes, évoluent sous l'action d'un mécanisme intérieur : le moment est précisé par le dard en marcassite d'un serpent d'or enroulé autour du piédouche. Des tiges contournées forment les anses, des festons de fleurs dorées



VASE EN PORCELAINE DE CHINE CÉLADON, MONTÉ EN BRONZE DORÉ (ÉPOQUE LOUIS XV).

(Collection Stein.)

courent sur les flancs du vase. Le socle est rectangulaire et présente sur trois de ses faces des plaques de vieux Sèvres décorées en couleur d'instruments de mathématique et d'un petit amour qui, dans la pensée du peintre, symbolise l'astronomie. Vous pouvez tenir pour certain que toute cette science n'a rien de pédant : elle est la plus aimable du monde.

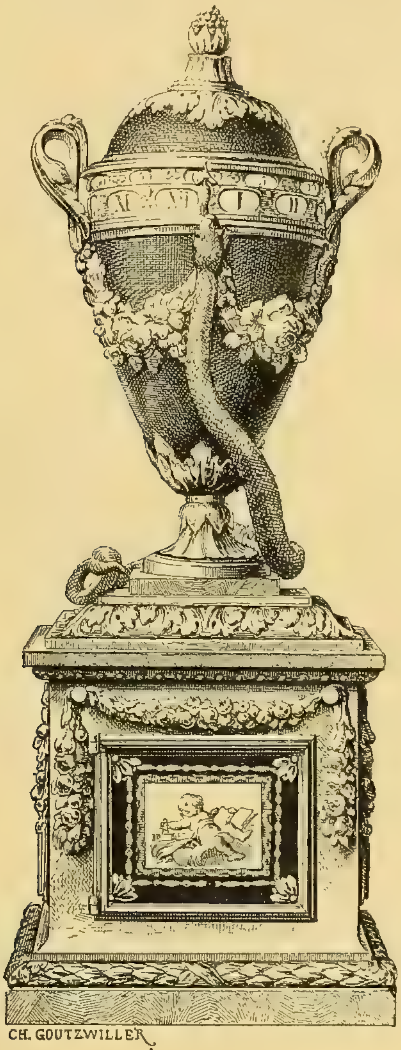
Une autre pendule, franchement Louis XVI celle-là, mêle aux agréments d'une forme sage un certain élément scientifique : elle a du moins la prétention de dire tout ce que l'horlogerie savait alors, l'heure de Paris et celle des principales villes du monde. Des branches de lauriers relient les trois cadrans, et celui qui occupe le centre de la composition est placé dans une lyre que surmonte un soleil. Le mouvement est de Lépine, qui allait bientôt perdre son titre d'horloger du roi.

Les cadrans de cette pendule sont émaillés par Coteau, artiste célèbre en ce genre de travail et dont Sèvres a conservé le souvenir. Sur l'une des surfaces que Lépine lui avait confiées, il a représenté, avec la plus parfaite patience, Phœbus sur son char lumineux. Coteau, dont le pinceau est d'une finesse extrême, est le Van Blarenberghe de l'émail. Ce miniaturiste acharné a pris soin de dater son ouvrage : 1789, s'il vous plaît. Il était temps de finir la savante pendule de Lépine. Les aiguilles de la grande horloge historique allaient bientôt prendre des allures plus fiévreuses et plus saccadées.

Il y a chez M. Stein bien d'autres œuvres qui réclameraient un bout d'étude, car l'amateur de la rue de Richelieu n'est resté indifférent à aucune forme de l'art. Nous négligeons, non sans regret, les pièces de céramique orientale ou européenne et les matières précieuses, notamment deux vases de porphyre hardiment sculptés. Mais la cruauté de nos éliminations ne saurait être poussée au point de nous faire négliger deux tapisseries qui, en raison de la beauté du style et de la façon, importent à l'histoire de l'art textile en France. Ce sont deux grandes portières, deux panneaux en hauteur où se lit la marque de *Jans des Gobelins*. Il s'agit, bien entendu, de Jans le fils, celui qui, pour les travaux de haute lisse, fut entrepreneur à la manufacture royale de 1691 à 1731.

Ces deux dates sont déjà éloquentes. Elles disent que Jans, deuxième du nom, a déserté l'idéal de Lebrun et qu'il est un contemporain du décorateur Audran, de Gillot et de Watteau. On s'en aperçoit dans ses deux magnifiques tapisseries. Des compartiments, séparés par de minces colonnettes, racontent dans l'une

des portières la course d'Hippomène et d'Atalante ; dans l'autre, les conversations amoureuses de Flore et de Zéphyre. Ces figures s'enlèvent sur un fond bleu clair. Dans la partie inférieure sont des




PENDULE LOUIS XVI, EN PORCELAINE DE SÈVRES ET BRONZE DORÉ.

(Collection Stein.)

jeux d'enfants et d'amours en camaïeu rosé, et plus bas des singes vêtus de costumes rustiques et se livrant à des pantomimes galantes. Ces motifs s'encadrent dans des ornements à la 1720, composés de perroquets multicolores, d'écureuils, de cigognes, de draperies et de

bouquets. L'ensemble joue sur un fond jaune d'or d'un éclat superbe. Ces deux pièces doivent rester comme des modèles pour la richesse des colorations et l'esprit du décor.

Le moment est curieux d'ailleurs, non seulement dans l'histoire de la tapisserie française, mais dans celle de tous les arts latéraux. Ce moment, c'est la Régence, où l'école, longtemps condamnée aux lourdeurs académiques, est heureuse de respirer plus librement et revient souriante aux caprices de l'arabesque. On a remarqué dans les tentures de Jans l'introduction de singes spirituels. Ces animaux ont ici la valeur d'une date. La candidature du singe avait été posée au XVIIe siècle par Teniers et Van Kessel : ils lui font jouer tous les rôles; ils l'élèvent à la dignité de gâte-sauces dans leurs cuisines opulentes; ils le posent en sentinelle au seuil d'un corps de garde, ils lui confient le soin d'amener devant le juge les pauvres braconniers saisis en maraude; mais Teniers et son ami n'ont pas connu le singe décoratif. C'est à la France que revient l'honneur d'avoir restitué à cet ancêtre préhistorique des droits longtemps méconnus. Gillot et Watteau, son élève, le mêlent à leurs inventions amoureuses ou satiriques, Charles Cressent le modèle en bronze doré aux surfaces de ses commodes, Jans lui ouvre les portes des Gobelins et les céramistes eux-mêmes vont s'intéresser à ses gambades. Ainsi les arts d'une époque mettent en œuvre les matières les plus diverses, ils expriment leur fantaisie par des procédés qui ne se ressemblent pas ; mais les maîtres de l'ornement respirent la même atmosphère, ils appartiennent par le style à la même paroisse, et l'artiste, si isolé qu'il paraisse, sait toujours ce qui se passe dans le jardin de son voisin. Cette loi est bien connue ; mais il n'en faut pas moins remercier les amateurs intelligents qui, en réunissant, comme l'a fait M. Charles Stein, les belles œuvres des époques heureuses, rappellent aux historiens et aux curieux l'étroite parenté des arts du décor.

PAUL MANTZ.

LA

# DULWICH COLLEGE GALLERY



A quelques milles de Londres vers le sud, un peu avant le Palais de Cristal, après vingt minutes de trajet, la ligne de London Chatham and Dover railway vous dépose à la station de Dulwich, — petit pays d'une tranquillité aimable et dont la paix vous pénètre lorsqu'en descendant de la gare on s'engage dans ses routes à allures d'allées, sous l'ombrage paternel des arbres dont les crêtes cherchent à se rejoindre. On se prend à songer aux paysages de Morland, quand sur sa droite on voit apparaître la silhouette du collège de Dulwich, rouge de cette éternelle rougeur de la brique anglaise, mais moins salie que les maisons de Londres. C'est une construction à corps central, plat et crénelé, étendant deux ailes à pignons aigus agrémentés, dans le goût de la Renaissance anglaise. Des écriteaux obligeants désignent la direction de la Galerie à laquelle on arrive en

longeant les haies pittoresques qui remplacent l'insignifiante monotonie de nos murs. Une barrière à claire-voie, une allée de jardin et nous voici au seuil du rez-de-chaussée consacré au Musée.

A gauche du vestibule, par la porte ouverte, s'allonge la perspective gaie de salles bien éclairées où chante la dorure des cadres éveillée par la lumière. Imaginez un petit Louvre en villégiature, dans quelque endroit apaisé et recueilli, loin du vacarme des rues encombrées. Ne dirait-on pas d'un défi jeté par l'Art, venant ainsi trouver la Nature chez elle ? Mais non ! l'on rêve bien plutôt d'une réconciliation mystérieuse, d'une sorte de retour au foyer. Ce voisinage des champs a en outre quelque chose qui charme : une impression de tranquillité sereine entre par cette porte ouverte sur le silence de la campagne.

L'installation si heureuse de cette galerie est due à un concours de bonnes volontés qu'il est intéressant de rappeler.

Noël-Joseph Desenfans, dont le pinceau du peintre Northcote nous montre la figure aimable et fine, passa sans doute par bien des tribulations avant que, lui, l'enfant trouvé de Douai, il pût devenir consul général de Pologne en Angleterre. Débarqué à Londres comme professeur de langues, il s'égarait parfois aux ventes où le portait son goût. Une acquisition heureuse, suivie d'une avantageuse cession à George III, lui ouvrit de nouveaux horizons. Bientôt, grâce à l'amitié du frère du roi de Pologne, il fut chargé par Stanislas de lui acheter une collection de tableaux et d'œuvres d'art. Il devait faire les avances nécessaires. Les intentions du roi étaient des plus louables : l'art polonais profiterait de cette réunion d'œuvres de goût. Malheureusement le partage de la Pologne survint sur ces entrefaites. Le roi mourut en 1798, pensionnaire de la Russie, avec un revenu de deux millions. La collection, déjà considérable, fut laissée pour compte à Desenfans. En vain des amis puissants s'entremettent. La Russie se refuse à endosser les engagements de Stanislas. L'affaire traîne. Le dossier de la réclamation est brûlé aux archives de Pétersbourg. Desenfans se décide à une vente. Il en publie le catalogue, catalogue détaillé annonçant, pour les premiers jours de 1802, une exposition des œuvres en vente « à la grande salle n° 3, dans Berners-street, la troisième porte à droite en venant d'Oxford-street ». Dans la préface, aucune amertume à l'égard du roi de Pologne, cause de son embarras. Suit la nomenclature de cent quatre-vingt-huit tableaux : trente-neuf seulement figurent dans la galerie actuelle. Mais de 1802 à 1807, Desenfans fait de nombreuses acquisitions. L'idée d'établir une expo-

sition permanente, une *galerie*, le poursuivait depuis longtemps. En 1799, il avait publié un plan pour l'avancement et le progrès des beaux-arts. Il ne donnait pas que sa prose ; il offrait sa bourse au cas où son initiative porterait ses fruits.

Il mourut en 1807, laissant un testament, daté de 1803, dans lequel il léguait sa collection à sa veuve et à sir Peter Francis Bourgeois, sous condition que le survivant des deux serait l'héritier de l'autre. Bourgeois, peintre sans originalité, dont Dulwich possède une vingtaine de toiles, n'a de français que son nom. Né à Londres d'une famille d'origine suisse, il était lié par une étroite amitié à Desenfans. Ce dernier, plus vieux de onze ans, avait été pour quelque chose dans la carrière choisie par le futur membre de la *Royal Academy*. Bourgeois mourut d'une chute de cheval, en 1811, laissant la jouissance viagère des collections à la veuve Desenfans, mais entendant qu'à la mort de celle-ci le tout fût conservé « for the instruction of the public ». Le collège de Dulwich deviendrait alors possesseur de ces œuvres d'art pour l'installation desquelles une aile, l'aile ouest, serait aménagée et embellie. Les fonds nécessaires étaient légués par un codicille.

Pourquoi ce choix du collège de Dulwich, fondé par l'acteur Kemble, ami de Shakespeare ? Les Kemble étaient les amis de la maison. L'un des deux illustres acteurs, l'aîné, est nommé dans le testament de Desenfans. Le testateur y exprime l'espérance que John Kemble gardera pour Bourgeois la même affection qu'il a montrée pour lui. De quand dataient ces relations ? Le plus jeune des Kemble, Charles Kemble, avait fait ses études à Douai. Avait-il connu Desenfans dans sa ville natale ? Toujours est-il qu'on suppose que c'est à la suggestion de l'aîné qu'est due l'attribution à Dulwich de la collection qui forme aujourd'hui la galerie.

Restait la veuve Desenfans : elle mourut en 1814 ; ses dernières volontés, rédigées avec une minutie curieuse, dénotent une femme d'ordre dans le sens le plus étroit. Elle respecte les intentions de son mari et de Bourgeois. Un mausolée, attenant au musée, servira d'asile aux trois amis. Le vœu du peintre ayant été que chaque année, à la Saint-Luc, les membres de la *Royal Academy* vinssent procéder à une inspection de la galerie, elle lègue une somme pour que le dîner offert aux visiteurs soit « properly and suitably given », prévoyant tout, laissant l'argenterie, le mobilier, tout ce qui est nécessaire au banquet.

Tel est l'historique de la *Dulwich College Gallery*, historique pour

lequel nous avons puisé dans le catalogue de MM. Jean-Paul Richter et John C. L. Sparkes.

Ce sera donc de notre part acte de reconnaissance en même temps qu'œuvre de justice que de donner à cette publication les éloges qu'elle mérite. Sous un aspect aimable avec ses culs-de-lampe et ses lettres ornées, elle nous met loin de nos « Notices » du Louvre, si lourdes, si « livres de classe », si tristes avec leurs caractères tombés et cette impression typographique de clichés en ruine. M. Richter a remanié la première édition due à M. Sparkes, « principal » à la *National Art Training School at South-Kensington*, école normale qui forme des professeurs de dessin pour le Royaume-Uni. L'ordre alphabétique amène sous nos yeux les peintres représentés parmi les trois cent quatre-vingt-un tableaux exposés à Dulwich. Des biographies, simples et claires, appuyées de renvois bibliographiques, se terminent par une très heureuse étude des *caractéristiques* de la manière du peintre : il y a là des indications sobres, mais empreintes d'un goût très sûr. D'ailleurs, une bibliothèque contenant les catalogues des musées de l'Angleterre et du continent et quelques ouvrages généraux sur l'art est à la disposition du public : utile mesure qui nous permet de constater une fois de plus combien les Anglais savent, mieux que nous, *se servir* de leurs musées. Dans la description de chaque tableau, nous avons pu noter encore une différence avec nos catalogues. Chez nous, on se contente de décrire le *dessin* de la composition : le catalogue de Dulwich indique les *couleurs*, document très utile. L'état civil des œuvres est, en outre, donné par la reproduction de la signature. Les fac-similés sont au nombre de quatre-vingts. Il est regrettable que le Louvre n'ait suivi cette voie que pour les Écoles italienne et espagnole. Les discussions d'attribution de MM. Richter et Sparkes ont amené des sacrifices nécessaires. L'amour-propre des collections est d'autant plus grand que celles-ci sont plus restreintes; aussi devons-nous applaudir à la loyauté consciencieuse des deux critiques, faisant des abandons qui coûtent toujours. Nous en avons noté près de soixante-dix. D'autre part, cependant, nous devons regretter de voir donner comme du Raphaël « péruginesque » deux petits tableaux sur bois : en les attribuant au Sanzio, on leur fait plus d'honneur qu'à celui qu'on leur donne pour père.

L'inspection seule de la nomenclature du catalogue suffirait à dénoncer l'importance de la galerie : trois cent quatre-vingt-un numéros, dont cent vingt-cinq sans attributions précises ou non originaux. L'École hollandaise domine avec quatorze Cuyp, cinq Nicolas

Berghem, quatre Adrien Van Ostade, deux Rembrandt, neuf Philips Wouwerman, cinq Both, un Gérard Dow, etc. Dans les cinq salles dont se compose le musée, nous avons noté six Van Dyck, quatre Claude, quatre Murillo, sept Poussin, deux Watteau, un Ribera, un Velazquez, de nombreux Téniers, etc.

Des quatorze tableaux d'Albert Cuyp, onze sont signés, dix en toutes lettres, un avec les initiales seulement. C'est un lot considérable, si l'on songe que notre Musée du Louvre ne compte que cinq toiles du maître hollandais. Ce n'est pas non plus sans un orgueil légitime que la notice de MM. Sparkes et Richter revendique pour l'Angleterre l'honneur d'avoir la première apprécié la valeur du peintre. Ce n'est guère qu'à la fin du XVIII^e^ siècle qu'ont été acquises les œuvres de Cuyp qui sont au Louvre. Cuyp était un personnage, il fit partie de la haute-cour de justice pour la province de Dordrecht : il peignit pour son plaisir et cela se sent dans la libre aisance de son talent. Après s'être exercé dans les genres les plus divers, il semble qu'il ait subi plus spécialement le charme de la nature, non pas pittoresque et compliquée, mais étalée dans la plénitude de la tranquillité de la plaine. Si le Louvre peut nous donner une idée des tableaux de Dulwich, ce n'est pas dans le célèbre *Départ pour la promenade*, mais bien plutôt dans le paysage (n° 104), qui est dans la Grande Galerie, cinquième travée, à gauche. C'est la même tonalité générale d'un blond calme et chaud. Des toiles de Dulwich, nous retenons le n° 9, *Vue sur une large plaine*. Au milieu se dresse la figure d'un pasteur debout, appuyé sur un long bâton. Le jour touche à sa fin : les arrière-plans sont noyés des lumières du couchant. De la terre chauffée se lève déjà une brume tiède. Les ombres s'allongent avec une douceur d'apaisement qui repose les âmes et les choses. Des nuages paresseux glissent dans la sérénité d'un ciel d'été.

Voici le n° 169, *Bestiaux et figures près d'une rivière*. Sur le premier plan, deux vaches. Un berger cause avec un joueur de flûte couché dans la posture du Tityre de Virgile ; à droite, des rochers montent dans le tableau ; au bas, des bestiaux et des figures. Une rivière coupe le paysage. Au loin, des prairies et des montagnes. Nos modernes, si avides de clarté et de *plein air*, suppriment volontiers les ciels dans leurs toiles. Cuyp leur donne, au contraire, la moitié, parfois les deux tiers : son pinceau lutte avec la lumière. Sans effort, il aboutit aux effets les plus merveilleux. Ici le soleil, rasant bas, descend dans les rougeurs du déclin. Ses rayons non plus obliques, mais déjà horizontaux, éclairent la campagne. Tournant le dos à l'Occident

éclatant, le joueur de flûte a la figure dans un clair-obscur chaud et vibrant. Nul mieux que Cuyp n'a traduit cette délicieuse sensation d'abandon et d'anéantissement qui, à certaines heures, enveloppe la nature *pâmée* de soleil.

Dans le n° 239, *Bestiaux près d'une rivière*, c'est encore l'effet aimé, l'adieu de la lumière à l'horizon. Au centre, parmi les animaux couchés, une vache est debout, éclairée en plein et, par une heureuse hardiesse, se détachant sur le ciel, clair sur clair. Aux premiers plans, dont les noirs se sont exagérés, le haut des herbes et des ronces s'éveille doré par le couchant.

La transition est aisée de Cuyp à Jan Both. Cuyp c'est la lumière, Both c'est l'*air*. Both, plus que le maître de Dordrecht, recherche les complications du pittoresque. Sa composition est moins simple : il est moins rural, plus touriste. Et cependant une impression indicible de bien-être se dégage de ses œuvres si *aérées*. Cuyp obtient des effets larges, pleins, calmes ; c'est l'expansion naturelle d'une âme sereine. Both est plus spirituel d'invention, si l'on peut dire. Chez lui, nous retrouvons une préférence pour le soleil au déclin et les lumières rasantes ; mais il y met plus de coquetterie, *joue* avec son soleil, lui oppose, lui présente, en manière d'écrans, des rocs, des buissons qui ne demandent qu'à se laisser percer par les flèches d'or de l'astre-roi. C'est que Both est aussi loin de la sobriété saine de Cuyp que de la sève luxuriante et plantureuse de Claude Lorrain, son ami. Il aime les coins, les épisodes. Il est autant un tempérament qu'un talent. Les deux paysages (30 et 36) nous montrent ces filtrations de lumière qui lui sont coutumières. Les feuilles des arbres, les herbes, qui, curieuses, lèvent la tête hors de l'ombre, sont autant d'artifices savants et familiers à son pinceau. Mais l'œuvre maîtresse est le n° 205, une des plus belles choses de Dulwich : *Une route côtoyant un lac*. Sous un beau ciel de soir d'été, le chemin poudreux s'enfonce dans le lointain de la perspective, laissant à sa gauche un lac tranquille dont l'éclat s'accentue par cette touffe de buissons plaquée au premier plan, à gauche, et se découpant sur l'eau miroitante. Par delà les prairies qui dorment étendues derrière les haies, une colline s'élève déjà grise et brumeuse. Au premier plan, un homme abreuve son cheval : l'après-midi a dû être si chaude ! Plus loin, un paysan avec trois vaches. A droite, un bouquet d'arbres noie le haut de ses ramures dans la splendeur du soleil couchant. Il émane de ce tableau une impression de sincérité rare dans l'œuvre de Jan Both : il y parle plus le langage du cœur que celui de l'esprit.

De Slingelandt, nous trouvons un ravissant petit portrait sur bois, représentant un jeune garçon qui tient un nid dans une cruche cassée. Un rire éclaire sa figure, très poussée, très savante et d'une agréable couleur. Au Louvre, on peut voir du même un tableau également sur bois : chose curieuse, il y a une extraordinaire ressemblance entre l'adolescent de Dulwich et l'homme jeune qui est dans la troisième des salles supplémentaires. Les œuvres de Slingelandt sont rares. C'est un maître un peu sacrifié et dont, cependant, la valeur et le charme sont singuliers. Il était l'élève du peintre de la *Femme hydropique*, de Gérard Dow.

C'est merveille de voir combien l'exigence minutieuse de ce dernier a peu nui à l'unité harmonieuse de l'impression que produisent ses tableaux. Il ignore ce sacrifice habile des accessoires et des fonds, destiné à donner de faciles triomphes à tel ou tel plan, à tel ou tel épisode. Il fait religieusement le siège de chaque centimètre carré, méthodique, ponctuel. Et, malgré ce positivisme poussé dans l'analyse du détail, une sensation pleine, synthétique, se dégage de ses œuvres. Combien de temps lui a coûté cette superbe draperie qui se retrousse en plis d'un dessin large et sûr à l'angle de cette pièce où, devant une fenêtre ouverte, une femme joue du virginal? Il semble qu'on voie les points de tapisserie, et pourtant cette minutie ne gêne en rien l'aisance du *drapé*. Assise de profil, vers la gauche, la musicienne s'interrompt et retourne vers nous son doux visage. Elle porte un corsage bleu clair, un tablier blanc sur la robe olivâtre qui se plisse froissée sur la chaise rouge à dossier droit. Au premier plan, d'un côté, une table avec accessoires, cahier de musique, etc. La lumière qui entre par la fenêtre donne sur un coussin de velours à gauche et révèle une cage en fer qui pend du plafond : lumière pure, douce, où tout se dessine, se détaille, sans oppositions violentes, sans antithèses de valeurs. Ce tableau (n° 106) peint sur bois fait honneur à Dow et à Dulwich.

Mais comment a-t-on jamais pu attribuer au peintre de Leyde le n° 85 : *Une vieille femme mangeant assise?* M. Richter semble n'admettre qu'avec peine cette hypothèse; il en émet une autre et, avec de grandes réserves, propose le nom de Nicolas Maës. Le Louvre possède deux morceaux du peintre flamand : l'un, relégué dans la troisième des salles supplémentaires, représente *Un corps de garde*. Le second fait partie du legs Lacaze, sous le n° 78. C'est le *Benedicité;* il est signé. Notre première visite au retour de Londres a été pour lui. Nous avons eu l'heureuse surprise de voir que les notes prises par nous sur le

procédé, le *faire* de l'auteur de la *Vieille femme* de Dulwich s'appliquaient absolument au Maës de Paris. C'était les mêmes touches grasses, apposées sans travail de pinceau, les mêmes empâtements dans les blancs, la même lourdeur chargée, les mêmes épaisseurs dans les étoffes. Non seulement l'impression produite est identique, mais les mains, la figure même se ressemblent dans les deux tableaux. Chez tous deux, d'ailleurs, c'est une vieille femme assise, et la presque identité du sujet rend plus flagrante la constatation des similitudes. A Dulwich, la vieille femme mange, ici elle prie. Le nº 85 du catalogue de Dulwich Gallery nous semble, sans conteste, un frère du Maës de la salle Lacaze.

Notre promenade nous amène devant un Adrien van Ostade, le nº 107, qui faisait partie des trente-neuf tableaux de la première collection. Une commère de Harlem, l'œil clignant avec malice, le nez pointu, offre un verre de bière à un habitué de la taverne. Ces habitués de tavernes sont aussi les habitués du pinceau d'Adrien van Ostade. Apprécier cette toile, c'est apprécier le peintre dont elle porte l'empreinte, tout comme le nº 190, *Paysans en gaîté*. On conçoit aisément que nous soyons forcé de nous restreindre et de passer devant des œuvres d'une grande valeur sans doute, mais qui ne fournissent aucune donnée nouvelle, aucune *caractéristique* saillante. C'est donc au passage que nous noterons vingt-quatre Téniers, dont sept sont du fils. L'identité des monogrammes, — un T dans un D, — rendrait difficile les distinctions, s'il ne restait l'impression et le sentiment pour établir des attributions. Le père est plus plat, plus froid, plus *blême ;* sa couleur est loin d'avoir cette verve endiablée, ces torsions fouillées où excelle le pinceau du fils. Le nº 60, l'*Enfant prodigue qui garde des pourceaux*, est-il le pendant de l'*Enfant prodigue attablé avec des courtisanes ?* Cette dernière toile, qui est au Louvre, contient en germe le tableau de Dulwich : dans une sorte de contraire d'apothéose, Téniers le Jeune nous montre au fond, à l'arrière-plan, ce que deviendra l'Enfant prodigue quand il aura dissipé le patrimoine qu'il croque si joyeusement au premier plan.

D'Adrien van Ostade et Téniers à Brauwer, la transition est naturelle. Dans un *Intérieur de cabaret*, de joyeux drôles passent gaîment les heures. Le groupe à gauche est tout un monde : ils sont quatre qui boivent, fument et chantent. Un vieux compère entonne quelque refrain grivois. Un compagnon, assis sur un baquet renversé, bourre sa pipe. Au fond, un jeune gaillard souffle en l'air la fumée de sa pipe tout comme dans le Brauwer de la salle Lacaze. A droite, un homme

est debout, appuyé contre un poteau dans une attitude de malaise : c'est la morale vengeresse! L'air circule, l'air du lieu, une atmosphère de pipe et de tabac, déjà rousse d'une teinte pelure d'oignon. Certains détails très poussés ajoutent à la valeur singulière de cette belle toile.

C'est faire un saut que de quitter Brauwer pour Berghem. Des cinq paysages signés, nous retenons les n^os 132 et 160. Berghem n'est pas un sincère dans le sens absolu : sa naïveté a quelque chose de voulu et sa composition est ingénieuse. Comparé à Claude, il est le



L'ENFANCE DE JUPITER, PAR NICOLAS POUSSIN.

(Galerie du collège de Dulwich.)

Florian de ce La Fontaine. Pourtant quel charme! Près de ruines romaines, un maréchal ferrant ferre un âne à la petite tête maligne. Une vache rousse profite de l'occasion et mange dans les paniers que porte maître Aliboron : un bouvier montre ce manège à une jeune femme. Les personnages de ce petit épisode sont nombreux et bien groupés ; mais on sent que c'est aux animaux que le peintre a donné le premier rôle dans sa composition. Il y a dans l'œil de la vache une expression merveilleuse d'abandon insouciant. La lumière frappe sur sa tête, enlève en blanc les poils du front et y jette la tache claire qui illumine le tableau. Le second numéro, le 160, est moins composé :

*Une route à travers la forêt.* Par un effet aimé de Jan Both, les rayons de soleil filtrent à travers les lourds feuillages et vont fouiller l'ombre où, tout en bavardant avec un paysan, une campagnarde, en jupe rouge, pousse devant elle une vache rousse. Les tons se sont assombris un peu, mais le coloris est resté aimable.

Le n° 229 de Dujardin nous représente un *Maréchal ferrant* en train de tailler la corne du pied d'un bœuf. Le groupe est dans la pénombre habile d'une muraille. Un angle supérieur est seul franchement éclairé par le soleil couchant : Karel s'y montre bien l'élève de Berghem.

Pour Hobbéma comme pour Cuyp, l'Angleterre se glorifie avec raison d'avoir la première apprécié le génie méconnu. Le Royaume-Uni possède le plus grand nombre des œuvres de l'ami de Jacob Ruisdaël. Le *Moulin à eau,* n° 131, est d'une grande beauté ; il est bien conservé et n'a pas ce déclin bleui malheureusement ordinaire aux œuvres du Maître. La composition en est, comme toujours, puissante, large et pittoresque.

Le portrait de *Philippe Herbert, cinquième comte de Pembroke,* est empreint de cette aristocratie de palette propre à Van Dyck. Il avait déjà peint le comte dans un vaste tableau que possède encore la famille et qui ne contient pas moins de sept personnages dans son cadre de 3m40 sur 5m80. La toile de Dulwich représente le buste grandeur naturelle. Dans l'encadrement de la chevelure blonde tombante, la figure est merveilleuse avec son expression de fatigue dédaigneuse dans les yeux, et sa bouche aux lèvres serrées et impératives sous la moustache fine. Le geste est cavalier ; la main gauche est sur la hanche, la droite sur la poitrine, noyée dans un manteau rejeté sur l'épaule. La couleur des draperies a souffert.

Mentionnons en passant les portraits de Mmes Sheridan et Tickell, par Gainsborough. Les têtes sont fines, spirituelles, d'une espièglerie sans aigreur et tempérée de bonté ; mais les fonds sont gâchés, les jaunes perdus et les bleus ont pris une teinte sale qui n'est point habituelle au peintre de l'*Enfant bleu.*

Les limites restreintes de cet article ne nous permettent pas de nous arrêter comme il conviendrait devant les quatre Lorrain de la Dulwich Gallery. Claude est Claude. Nous nous contenterons de dire que le *Jacob et Laban* (n° 244) figure au *Livre de vérité* sous le n° 188, avec la date de 1676. Claude avait déjà traité deux fois ce même sujet dans deux toiles, dont l'une, de 1656, est chez lord Beconsfield, et l'autre, de 1659, est chez lord Northbrook. L'*Embarquement de sainte Paule* (n° 270 de Dulwich, n° 49 du *Livre de vérité*) est la réduction

d'un « *quadro faict per il re di Spagna* », qui se trouve à Madrid. On en trouve d'autres répliques en Angleterre.

Tout a été dit sur Poussin. Des œuvres que nous trouvons ici, l'une, le *Triomphe de David*, est d'une ordonnance et d'une composition magistrales qui n'est égalée que par la variété des expressions, l'heureux groupement des personnages du premier plan et la grâce indicible des deux petits enfants d'une touche raphaëlesque. Le peintre du *Ravissement de saint Paul* a été aussi celui de ces *Bergers d'Arcadie* que rappelle un second tableau de Dulwich, l'*Enfance de Jupiter*. Il est difficile d'imaginer une impression plus pénétrante : on se sent doucement conquis par la beauté sereine et simple de cette adorable figure de la nymphe assise qui tient la nourrice cornue de l'enfant Jupiter. Œuvre inoubliable !

Séville et Valence, — Murillo, Velazquez et Ribera. De Velazquez, il y a un *Philippe IV* vivant, peint avec ces transparences de coloris chères au Maître. Deux Murillo dans la manière populaire représentent de jeunes gamins espagnols aux figures éveillées et déjà vicieuses. Un *Serrurier* de l'Espagnolet sort du cadre, brutal de dessin, violent par l'antithèse romantique des ombres et des lumières.

Nous aurions un remords d'oublier un portrait qu'Holbein ne désavouerait pas, — un vieillard dont la figure d'une pâleur rosée se détache merveilleusement avec sa barbe courte en fer à cheval, et ses petits yeux bleus d'une malice qu'accentue le dessin de la lèvre inférieure.

Des deux Watteau, nous choisirons le *Bal sous un portique*. Quoiqu'il s'écaille un peu, il est d'un ton plus clair que le *Repas sous bois*. La teinte tournée au vert bleu sied adorablement à la *féerie* du peintre des fêtes galantes. Le catalogue compte jusqu'à soixante-treize personnages dans ce ravissant morceau. Que d'épisodes charmants enveloppés dans l'ensemble de la composition ! Dans ce petit Éden de la fantaisie, chacun s'est assis au gré de ses préférences auprès de la dame courtisée. Comme on écoute peu l'orchestre aux accords duquel le danseur esquisse des pas coquets en penchant la tête pour contrebalancer l'avance du pied ! La danseuse attend son tour; mais déjà, d'un geste gracieux, elle relève les pans de sa robe dont les plis larges et longs pendent des épaules. A droite, au milieu du bruit des causeries amoureuses, un jeune seigneur regarde langoureusement une marquise aux pieds de laquelle il est assis. Elle — peu courroucée — baisse les yeux et taquine son éventail. Cependant, à gauche, un colin-maillard improvisé jette, à travers le groupe, des bousculades

effarouchées. Dans le lointain, un jet d'eau et des arbres. C'est raffiné et subtil dans le charme. On dirait un de ces proverbes de Musset où, sur un fond légèrement teinté d'un scepticisme rêveur, passent toutes les coquetteries des délicatesses et des élégances !

Deux Rembrandt figurent à la Galerie de Dulwich : le premier, n° 206 du catalogue, est la *Jeune fille à la fenêtre.* C'est à dessein que nous avons réservé pour la fin le second, *Portrait de Rembrandt* par lui-même, inscrit sous le n° 189. C'est un bois d'environ 28 centimètres sur 22 cent. 50. Il est signé *Rt van Ryn* avec cette date *1632.* Le catalogue le donne comme un buste de « jeune homme ». Légèrement tourné vers la gauche, cheveux blonds, manteau noir, collerette blanche tuyautée. Le fond gris verdâtre a été repris, peut-être par une main étrangère : il est surchargé, auréole la face qu'il cerne et qui s'y trouve dans un contrebas sensible à l'œil. C'est cependant une œuvre merveilleuse que ce petit portrait qu'on trouve à droite, dès l'entrée, dans la troisième des salles de Dulwich. Il est difficile de l'avoir vu sans en garder l'obsession. D'une tonalité blonde, apaisée, il ne montre pas la fougue de Rembrandt se donnant carrière. Le pinceau y semble peut-être un peu plus timide, un peu plus retenu. La touche est légère, fine, attentive, — franche et sûre pourtant. Ce n'est pas encore le Maître violentant et pétrissant la matière. Il est jeune. Il est aux environs de vingt-cinq ans. Déjà connu, car la célébrité lui vint de bonne heure, il a quitté Leyde pour Amsterdam. C'est l'époque où son atelier s'ouvre à des élèves comme Ferdinand Bol, comme Gérard Dow. Et même ce qui ajoute une valeur considérable à cette œuvre de jeunesse, c'est que l'on peut y voir ce qu'il y avait de Gérard Dow dans Rembrandt, ou — si l'on veut — ce que Dow a pu emporter de l'atelier de Rembrandt. On sait le soin que le peintre prenait pour préserver et respecter l'originalité de ses élèves ; comment admettre cependant que l'*Apaisement* de Gérard Dow fût sorti de chez Rembrandt, si le Rembrandt de 1632 avait eu la fougue qu'il montra plus tard ?

Une autre question se pose. Est-ce Rembrandt qui est représenté? Est-ce un inconnu ? Il est inutile de rappeler avec quelle insistance répétée le maître hollandais s'est plu à se prendre pour modèle. Dès 1630, il se peint, il se grave : Rembrandt à la toque, Rembrandt appuyé, Rembrandt aux yeux hagards, Rembrandt riant, etc., etc. Le personnage représenté dans le tableau de Dulwich a l'âge qu'avait Rembrandt à l'époque indiquée à la suite de la signature. Le peintre n'y montre pas la fantaisie des plumes, des pierreries. Si l'âge est le

même, il en est ainsi de l'expression de la figure. C'est le maître deux ans avant son mariage, le maître jeune homme. Le cou est jeune, comme on le voit dans le dégagement des épaules ; jeune aussi le dessin de l'ovale des joues. C'est bien là la moustache, la mouche, les cheveux errant en broussailles sur le front. C'est bien la bouche petite au dessin ferme. La distance entre la lèvre et la ligne qui souligne le menton est un peu grande comme plus tard. Les yeux sont les mêmes, bridés des mêmes plis railleurs. Dans deux ans, ce sera le Rembrandt n° 413, daté de 1634, qui se trouve au Louvre, à droite, dans la cinquième travée de la grande galerie du bord de l'eau. C'est Rembrandt peint par lui-même, et, comme œuvre, c'est un beau Rembrandt avec sa lumière blonde, chaude, qui semble sortir et rayonner des parties éclairées.

Telles sont les impressions que nous avons rapportées de notre visite à la belle galerie de *Dulwich College*. Il nous reste, en terminant, à ajouter que nous avons été frappé de l'état de conservation des œuvres qui y sont exposées ; la comparaison avec ce qui se passe chez nous a été une véritable tristesse, surtout en ce qui concerne les Poussin frais et limpides là-bas et ici, peut-être, bientôt indéchiffrables !

PAUL ROUAIX.

# LES PETITS SALONS

PENDANT le mois qui s'achève, des groupes d'artistes ont, comme ils le font chaque année, organisé dans leurs cercles des expositions restreintes, d'un charme tout intime. Ces petits Salons où l'on cause discrètement sur un ton de bonne compagnie, où l'on vient en toilette élégante, préparent doucement le regard aux grands spectacles du mois de mai. Ici point de cohue, ni dans la salle, ni sur les murs; promptement et sans fatigue on fait le tour de la galerie où les œuvres sont exposées; dès l'abord, les meilleures toiles s'imposent au regard : l'œil n'a pas besoin de chercher.

En franchissant cette année le seuil de l'exposition du cercle de la place Vendôme, le premier hommage devra revenir à la dernière œuvre de Baudry, œuvre blonde et gaie, que le nœud de crêpe placé au faîte du cadre ne parvient point à assombrir. Le maître trop tôt disparu savait éclairer chaque chose d'un rayon de jeunesse, et son pinceau connaissait tous les secrets du sourire. Ce portrait d'un adolescent aux cheveux blonds est une peinture inachevée à laquelle le grand artiste eût certainement travaillé encore, si la mort n'était venue brusquement interrompre son labeur et son rêve. Diverses parties du costume, les manches de satin noir, les bottes montantes ne sont qu'à demi ébauchées : indication provisoire devenue éternelle; mais ce qui est complètement écrit dans ce portrait, c'est l'allure élégante, la coloration délicate, la hardiesse savante du maître ennemi de toute fadeur et de toute banalité.

Cette horreur du convenu et cette recherche de la note nouvelle ont été de tout temps les qualités maîtresses du véritable artiste. Nous sommes heureux de les constater chez M. Roll, qui est un chercheur infatigable, un travailleur opiniâtre. Le portrait qu'il expose de lui-même est une œuvre excellente : il dit bien les qualités sympathiques et intelligentes du peintre et du modèle. La tête est vivante; des tons rosés d'une délicatesse extrême courent sur les joues de ce blond camarade aux yeux souriants et fins : peinture simple, franche et bien portante. Toujours différent de lui-même, le jeune maître nous donne dans chacune de ses œuvres l'imprévu d'un effort nouveau.

Comme M. Roll, M. Brouillet est, dans la mesure de ses forces, un amoureux de

la vérité. Ses sujets préférés n'empruntent rien aux élégances convenues; il les traite naïvement et sans artifices, tels que la nature les met sous ses yeux. La *Belle* est une scène d'un réalisme paisible et doux qui n'est point pour inquiéter les gens délicats. Un vieux paysan et sa femme, faute de passe-temps plus capiteux, charment leurs loisirs à l'aide d'une partie de cartes dont le résultat sera décisif. Il y a là un bon effet de lumière intérieure, caressant, dans une clarté adoucie, les menus objets qui décorent la rustique chambrette. Ce tableau n'est pas le seul qu'expose M. Brouillet. Son portrait de jeune fille trahit une curieuse préoccupation du procédé des maîtres anciens, qui, supprimant des ombres condamnables, modelaient leurs figures dans les tons clairs d'une atmosphère transparente. — L'effort est louable et M. Brouillet n'a point mal réussi; mais pourquoi le peintre, peu soucieux du charme de la couleur, a-t-il enlevé sur un fond indigo son héroïne vêtue de pistache? C'est là une faute de goût; on peut aussi reprocher à l'artiste l'arrangement provincial du costume et du chapeau; à l'élégant petit Salon de la place Vendôme, ces erreurs de toilette risquent de soulever de féminines réprobations.

Si, pour la consolation des critiques, de vaillants jeunes peintres marquent dans chaque œuvre nouvelle un effort et un progrès, d'autres, vivant sur leurs gloires anciennes, s'exposent à perdre peu à peu la place conquise. Dès longtemps déjà, on a jeté à M. Carolus Duran un cri d'alarme; mais, des hautes régions où il plane, il n'a pas voulu entendre. Le maître s'abandonne parfois, et ce sont aujourd'hui moins de bons portraits qui sortent de son atelier que des esquisses pleines encore de verve et de brio, mais qui contiennent de regrettables négligences, de visibles insuffisances de dessin ou de modelé. C'est le défaut du portrait de M. Louis de T... au cercle Volney. Le portrait d'enfant exposé au Cercle de la place Vendôme n'est pas non plus, il s'en faut, une œuvre qui puisse augmenter la réputation de l'artiste. Heureusement, la bonne figure de l'ami Nadar intervient pour dissiper notre mélancolie et nous rassurer : la tête vivante aux yeux intelligents, le débraillé familier de l'homme à la vareuse rouge, tout est enlevé avec une fougue endiablée, troussé en quelques heures.... en quelques heures, oui; et c'est là le danger si M. Carolus Duran n'y prend garde.

Un bon portrait ne se fait pas en quelques heures, ni même un mauvais. Demandez plutôt à M. Cabanel, qui prend certainement une peine énorme pour donner un peu de vie à ses figures, un peu de mouvement à ses personnages. Mais il aura beau faire, rien ne saurait animer sa jeune fille en rose, ni la faire sourire; ce qui se comprend, du reste, lorsqu'on se voit affligée de bras verts comme ceux dont il a doté son infortuné modèle. Dans le portrait où l'artiste s'est représenté lui-même, M. Cabanel se prépare à peindre avec une cigarette, ce qui est un procédé complètement inusité. Puisse-t-il lui réussir mieux que ne lui ont, en ces dernières années, réussi les pinceaux. La vie est absente dans cette peinture décolorée qui, d'après le catalogue, est destinée au Musée des académiciens à Anvers. Heureusement pour M. Cabanel, Rubens n'est plus là!

Dans un sentiment d'une banalité absolue, M. Jacquet envoie un portrait de femme qui semblerait, par l'arrangement des cheveux et du costume, un vague pastiche de Largillière. L'imitation n'est pas heureuse; le procédé souple et large du maître ancien n'est point à la portée des pinceaux indigents, et jamais Largillière ne sera le patron des peintres sur porcelaine.

Si la faïence émaillée nous révolte profondément en matière de portraits, le

mortier et la truelle nous paraissent également condamnables : M. Bonnat abuse des empâtements. Le portrait de M. Henri Delaborde est d'une ressemblance grossie et alourdie, qui ne donne pas la physionomie naturelle du modèle. Le même reproche peut s'adresser au portrait de M. B... exposé rue Volney. M. Bonnat n'a pas la main légère et son pinceau, fouilleur si habile du moindre pli du masque humain, n'a pas toujours la souplesse qu'il faut pour rendre la flexibilité de l'épiderme. Cette souplesse semble manquer également à M. Wencker qui, cependant, aux expositions précédentes, nous avait habitués à de très bons portraits. Celui de Mme D... est une défaillance ; l'exécution en est lourde et pénible, les mains surtout sont remarquablement mal peintes. Nous ne doutons pas que l'artiste n'efface promptement ce mauvais souvenir.

Si M. Wencker s'est, pour un instant, égaré, M. Jules Lefebvre, tout en restant dans sa manière ordinaire, savante et précise, semble avoir adouci cette fois ce que tant de science a souvent d'un peu sec. Le portrait de Mme L. G... est une œuvre de grande allure; la tête, d'un sentiment bien individuel, exprime des tristesses souriantes et adorables de femme encore charmante, dont la beauté s'estompe des mélancolies de la quarantaine. Contrairement aux mains du modèle de M. Wencker, celles de Mme L. G. sont dessinées et modelées dans un délicat sentiment de l'élégance. Il est à regretter que l'ensemble de ce beau portrait ne s'arrange pas très bien au point de vue de la couleur; il faudrait pouvoir, à la façon des maîtres anciens, reculer l'entourage dans des profondeurs assourdies et laisser en pleine lumière cette tête pleine de vie et de pensée.

D'autres peintres ont envoyé au cercle de l'Union artistique des portraits de dimension moins solennelle. M. Gérôme nous montre le portrait de Me Cléry, son beau-frère : grand succès de boiseries; M. Chartran, un petit portrait de femme d'une beauté incertaine, mais intéressante en son arrangement à la mode de Clouet, peinture un peu peinée, curieuse néanmoins par l'exécution qui voudrait se rapprocher des procédés du peintre Gaillard. Dans la même facture étroite et serrée à la manière d'un Boilly, M. Chartran expose une petite femme en rose du plus pur style Empire, amusante fantaisie au point de vue de la vérité du costume.

M. Dagnan envoie un portrait d'homme très étudié, sans que cependant trop d'importance soit donnée au détail. Avec une heureuse discrétion, il néglige les accessoires et concentre ainsi tout l'intérêt sur son personnage. C'est une leçon salutaire dont pourrait profiter M. Béraud qui, dans son petit intérieur d'atelier, ne fait grâce à son modèle ni d'une brosse, ni d'un tube à couleur, fâcheux système, malheureusement adopté par un certain nombre d'artistes de talent. M. Detaille appartient à cette école patiente et minutieuse; pas une broderie d'uniforme, pas une ciselure de casque ne lui échappe; tout cela papillote et scintille trop haut dans un ensemble un peu aigre où manque l'harmonie enveloppante. Comme M. Detaille, M. Meissonier est un causeur qui craint toujours d'en dire trop peu; de là, dans son travail une recherche parfois exagérée du détail. Pour excuser l'irrévérence de cette appréciation, il suffit de regarder les mains du personnage exposé place Vendôme; mains pénibles et compliquées, surchargées de nœuds et de muscles qui trahissent un peu trop la préoccupation inquiète du pinceau.

Nous aimons mieux les procédés libres et jeunes de M. Gervex : ici, point de minutie superflue; le peintre indique une scène, saisit une impression, et c'est au

spectateur d'achever sa pensée. M. Gervex nous mène au bal de l'Opéra à cinq heures du matin. Malheureusement la toile est tronquée par le bas; mode contestable qui coupe en deux une figure de femme et déconcerte le regard. L'exécution est facile et amusante, les habits sombres des jeunes viveurs y sont d'un noir souple et plein de gaîté, la petite femme au menton relevé est charmante de grâce scélérate. L'effet de lumière choisi par le peintre ne serait peut-être pas très nettement exprimé si le catalogue ne venait à notre secours. Nous ne ferons donc aucune difficulté de reconnaître que c'est bien là l'aspect d'un bal de l'Opéra au ever du jour, à l'heure où les couples se forment et disparaissent, où la fête pâlit dans les blancheurs matinales pour se terminer en folies d'un ordre plus mystérieux.

L'Exposition de la place Vendôme contient aussi quelques sculptures que l'on peut du reste juger assez rapidement. Dans le buste de M. Auguste Durand, marbre du sculpteur Franceschi, on retrouve la douceur, la caresse du ciseau qui distinguent les œuvres de l'artiste; mais ces qualités, fort à leur place dans des bustes de femmes ou d'enfants, semblent un peu mièvres lorsqu'il s'agit de représenter la figure masculine dont les lignes accentuées demanderaient une exécution plus mâle. Des deux bustes de M. de Saint-Marceaux, l'un, *Rêverie*, est une aimable fantaisie sans réelle originalité; l'autre, buste en terre cuite d'une grande simplicité, s'intitule modestement *Fleur des champs;* pour sa petite paysanne aux lèvres entr'ouvertes, le sculpteur a su trouver le charme rustique et mystérieux qui enveloppait les humbles héroïnes de Bastien-Lepage, le peintre des champs et des foins.

Si, quittant le petit Salon de la place Vendôme, nous nous dirigeons vers celui de la rue Volney, nous retrouverons les noms de plusieurs artistes affiliés aux deux compagnies. A ceux-là, nous avons dit notre pensée et nous n'y reviendrons plus. De nouveaux acteurs entrent en scène. Ce sont, pour le portrait, M. Deschamps, dont les poupons roses avaient tant de fois mérité nos sympathies. Malheureusement, à force de peindre des visages de quelques jours, où le dessin est encore flottant et vague, M. Deschamps a perdu le sentiment de la forme; il ne croit plus à la nécessité d'une structure nettement établie. Le portrait de M$^{me}$ L... D... semble un mélange indécis de crème fouettée; aucun dessin, aucun dessous solide à cette œuvre sans consistance destinée à s'effondrer subitement comme un soufflé à la rose.

M. Aimé Morot ne tombe point dans de pareilles erreurs, et son portrait de femme est, sans contredit, le meilleur de l'Exposition. Ici le dessin est très poussé dans le sens de la forme et du modelé, l'arrangement est sobre et fait valoir la tête bien individuelle, à la fois inquiétante et honnête, avec je ne sais quel mystère dans le regard, étrange comme celui d'une Joconde bourgeoise.

M. Munkacsy expose sous le titre *Étude* un charmant petit portrait de femme dans une manière un peu anglaise, originale et légère, d'une facture assez nouvelle chez lui. Quant à M. Henner, sa manière reste la même; c'est toujours l'exécution peu chargée, le frottement léger couvrant à peine la toile sur laquelle le pinceau glisse comme une caresse. De là des modelés d'une suavité incomparable. Sa tête de jeune fille alsacienne, coiffée d'un mouchoir blanc, n'est point une œuvre importante, mais elle a le charme enveloppé, la séduction mystérieuse que le maître sait donner à ses plus humbles rêveries.

C'est, du reste, un des excellents côtés de ces expositions restreintes de permettre aux artistes l'envoi d'œuvres peu solennelles, inachevées parfois, sortes d'impressions familières, notes d'art réservées pour l'intimité et dont la tenue négligée ne serait point de mise à la grande réception des Champs-Élysées. M. Émile Barau expose une étude de paysage très peu faite, mais qui contient de charmantes qualités. L'harmonie en est fine, avec une grande limpidité dans l'air et dans la transparence des eaux où se reflètent les troncs d'arbres et les talus couverts de feuilles tombées. — L'impression est juste et écrite, tout en n'étant qu'une impression. M. Barau est un naturaliste.

D'autres sont poètes. C'est avec une inexprimable douceur que nous nous laissons aller au charme reposant qu'exhale le *Village de Pêcheurs*, de M. Cazin. Un des bonheurs les plus subtils qui soient permis aux délicats, c'est de s'asseoir en face d'un Cazin, de s'isoler autant que possible du monde environnant et d'écouter chanter sa pensée. L'inspiration de l'artiste la fait naître et la berce doucement, et c'est une rêverie vague de terrains disparaissants, de verdures assourdies, de fleurs pâles balancées au souffle d'un vent tiède : vision consolante comme la nature elle-même.

Le Salon des aquarellistes ne nous réserve point de telles émotions. Ici, à part quelques artistes dont nous parlerons plus loin, le procédé tue l'inspiration, l'application tue la pensée. Aux expositions de la rue de Sèze, deux groupes sont en présence : les peintres et les brodeurs. Certes, les brodeurs y sont habiles, et nous ne sommes point étonnés que leurs précieuses fioritures soient fort appréciées des femmes, expertes en menus travaux d'aiguille. Nous laisserons donc les œuvres de MM. de Beaumont, Dubufe, Maurice Leloir, etc... aux amateurs de tapisserie au petit point, et nous nous occuperons d'artistes aux pratiques plus larges et dont l'idéal comporte un plus vaste horizon.

M. James Tissot nous a toujours semblé fort intéressant. Ses préoccupations anglaises le suivent partout, et nous ne saurions lui en faire un reproche, si c'est en Angleterre qu'il trouve ces coins intimes, qui, baignés d'une lumière intérieure, ont un cachet si fin et si véritablement original.

C'est en Angleterre aussi sans nul doute, car la France ne produit point de ces visages-là, que M. Tissot voit passer ces figures de femmes à demi voilées d'ombre dont un rayon capricieux éclaire le mystérieux sourire. La banalité n'est point le fait du vaillant artiste, et chacune de ses œuvres est empreinte de cette grâce étrange qui est chez lui une marque spéciale. C'est de plus un opiniâtre qui, dédaignant les facilités relatives de l'aquarelle, cherche à l'élever à la hauteur de toutes les difficultés et à lui faire exprimer plus que ce qu'elle est habituée à dire.

Les aquarelles de M. Victor Gilbert n'ont point d'ambitions aussi hautes ; elles se contentent de donner tout ce que peut donner un pinceau vif et spirituel groupant dans la gamme gaie d'un coloris éclatant les bouquets de la marchande de fleurs, les bottes de coucous et de lilas blanc; plus loin, ce sont des religieuses qui préparent leur chapelle, et là encore des profusions de fleurs, des chansons de roses. Si les bouquets de M. Victor Gilbert réjouissent les yeux, les chiens de M. Claude ont droit à la sympathie; c'est avec infiniment d'esprit dans l'idée et l'exécution que M. Claude nous intéresse au héros victorieux, mais mélancolique, lauréat du concours, premier prix du Conservatoire des chiens, enfermé tout seul dans sa stalle.

Bien qu'il puisse paraître un peu étrange, M. Besnard cherche la vérité, et si souvent il passe à côté, parfois il a des rencontres heureuses. Il ne faudrait pas exalter outre mesure cette absence de dessin et de style, mais on peut reconnaître à M. Besnard de certaines fraîcheurs de coloration, des trouvailles inattendues. Ses têtes d'enfants ou de jeunes filles lumineuses et bien individuelles ont une saveur singulière dont on reste un instant charmé.

On fait, paraît-il, grand tapage autour des illustrations de M. Boutet de Monvel; cet enthousiasme nous paraît peu motivé, car les imageries de M. de Monvel ne sont que des imitations des amusantes vignettes de Kate Greenaway et de W. Crane. Il vaut mieux revenir au doux spectacle des prairies, des rivières tranquilles et des matins de printemps.

Le paysage est fort bien représenté à l'exposition des aquarellistes. M. Yon envoie des études dont les procédés simples et larges rappellent de loin le grand style de M. Harpignies. M. Flameng a essayé de rendre l'aspect d'un paysage brûlé par le soleil et il y a réussi, sauf en ce qui concerne les figurines qui animent la campagne et que la lumière dévore sans qu'il en reste autre chose que des fantômes vaguement entrevus. L'action du soleil, si absorbante soit-elle, ne réduit pas ainsi l'importance des figures; mais malgré cette critique, l'œuvre du jeune artiste n'en reste pas moins très juste d'aspect, largement et lumineusement peinte.

Les petits coins choisis par M. Heilbuth sont plus doux et la lumière dont il les baigne, loin de brûler ses personnages, les caresse et les enveloppe. Ce ne sont que fouillis délicieux et frais, cours de fermes, dessous de bois ombrés, margelles de pierre où se penche un visage jeune et souriant, rivières transparentes et vertes sur lesquelles les chairs nues d'enfants au bain jettent de délicates fleurs roses. M. Heilbuth est depuis longtemps maître parmi les maîtres de l'aquarelle ; son pinceau facile, son exécution large connaissent de longue date les séductions de cet art charmant.

M. Harpignies est plus austère et parle un langage moins séduisant, mais il parle avec la certitude puissante d'un art loyal et simple; ici nulle mièvrerie, nulle concession faite aux élégances menteuses ; c'est la nature sincère et un peu farouche dans sa simplicité. Dans ce talent si sûr quelle variété! que de notes différentes ! Le *Village de Saint-Privé* avec ses maisonnettes aux toits sombres, les études d'arbres noirs aux silhouettes désolées, les effets de printemps, les levers de lune et les couchers de soleil aux belles verdures montées, toutes ces études superbes disent la puissance de cet art consciencieux dont si peu de représentants restent encore et qui tend malheureusement à disparaître. La fantaisie prend peu à peu la place du style.

Avec M. Duez, on ne songe point à le regretter. C'est sans réserve qu'il faut admirer ses touffes de chrysanthèmes dont les panaches jaunes ou pourprés se détachent avec une richesse de tons splendides sur des fonds de mer verdâtres ou gris. Ces gerbes de fleurs, balancées sur leurs hautes tiges, s'élancent aux premiers plans, spontanément écloses; leur élan est d'une grâce charmante. Le poème des hortensias bleus sur les pâleurs environnantes chante avec une délicate harmonie. M. Duez nous fournit une occasion nouvelle de redire ce que nous avons maintes fois écrit : c'est qu'il est parmi les modernes un des plus habiles à faire jouer dans la couleur le libre caprice du pinceau.

PAUL GILBERT.

LE

# MOUVEMENT DES ARTS EN ANGLETERRE

Dans les numéros de novembre et de décembre de l'*Art Journal*, M. Henry Wallis a publié deux articles très intéressants sur les premières Madones de Raphaël. M. Wallis a écrit dans ces quelques pages un chapitre curieux de l'histoire de l'art, en montrant, avec des preuves à l'appui, les emprunts faits par Raphaël non seulement à Pérugin, mais aux Florentins et à tous les peintres qui l'avaient précédé. M. Müntz, dans son beau livre sur Raphaël, avait déjà dit ce qu'il y a de plus important à connaître. M. Wallis nous fait suivre de très près le travail de Raphaël dans la *Madone Ansidei*, la *Madone de Terranuova* et la *Madone del Grand'Duca*.

Il est fait mention pour la première fois de la *Madonna Ansidei* dans la *Vie* de Raphaël de Vasari. Cette mention consiste en une simple énumération des personnages représentés. « Après avoir achevé ces ouvrages (deux ou trois petits tableaux pour Francesco Maria, duc d'Urbin) et arrangé ses affaires à Urbin, Raphaël retourna à Pérouse, où il peignit un tableau de la *Vierge*, avec saint Jean-Baptiste et saint Nicolas, pour la chapelle de la famille Ansidei, dans l'église des Servites. De récents événements ont fixé l'attention publique sur ce tableau, et si certains éloges dont il a été l'objet, ont contribué à lui faire attribuer une importance imméritée dans l'œuvre de Raphaël, comme s'il avait marqué une époque distincte dans la carrière du peintre, il ne peut y avoir deux opinions sur ce point : qu'il est un des plus parfaits exemples de l'art de cet artiste.

Si pauvrement représenté que soit l'art de Raphaël à la *National Gallery*, cette galerie contient de lui deux œuvres auxquelles on peut se rapporter pour juger le dernier achat. La première est la *Vision du Chevalier*, qui, malgré la petitesse de ses dimensions, a toutes les qualités distinctives de la première manière de Raphaël dans sa forme la plus attrayante. La seconde est la *Madone Garvagh* (nº 744), peinte à Rome après l'achèvement de la *Camera della Segnatura*, et quand le peintre avait le libre exercice de son talent sans rival. La grâce du dessin, la légèreté et la délicatesse de la touche, le charme du sentiment ne peuvent pas être surpassés. Rien ne gâte le plaisir que nous donne ce tableau.

Il n'y a pas là des difficultés que l'artiste n'ait pas été capable de vaincre;

l'unité est si complète, le tableau est si parfait en lui-même que nous n'avons pas besoin de spéculer sur les moyens qui ont pu être employés pour produire un résultat si pleinement satisfaisant. Des tableaux comme ceux-là peuvent être



LA MADONE ANSIDEI, PAR RAPHAEL.

(National Gallery, à Londres.)

considérés de la même façon que des statues antiques faites par des artistes dont les noms ont peut-être péri. Les recherches, les investigations, les comparaisons sont ici choses accessoires.

Dans quelle mesure ces qualités se trouvent dans la *Madonna Ansidei*, il est

difficile de le dire avec précision. Des observateurs compétents de l'époque où a vécu Raphaël ont découvert qu'il y a là quelque chose de plus que la simple reproduction de l'art du Pérugin. C'est peut-être seulement après qu'on aura épuisé les recherches historiques et les examens critiques de ces dernières années qu'on pourra déterminer avec soin les diverses influences qui peuvent se reconnaître dans cet ouvrage, et celles de ces influences qui en ont modifié le dessin et l'exécution. Probablement les conclusions les plus vraisemblables sur la mesure de ces influences viendront de la comparaison de cette œuvre avec celles que contient la galerie de Pérouse; elles apparaîtraient certainement plus aisément si on pouvait transporter le tableau dans cette localité. De minutieuses descriptions de tableaux que le lecteur peut ne pas connaître seraient assurément ennuyeuses; aussi faut-il omettre tout renvoi aux œuvres de l'École de Pérouse qui se trouvent dans les lieux où elles sont nées. Heureusement la *National Gallery* nous offre dans la *Madone de Pavie* (n° 288) un exemple typique de l'art du Pérugin, peint deux ou trois ans avant la *Madonna Ansidei.* Pour ce qui est de la beauté du dessin et de la couleur, Pérugin n'a jamais fait mieux que ce tableau d'autel. Nous n'avons qu'à passer d'une œuvre à l'autre pour voir le rapport exact qu'il y a entre les deux maîtres, à ce moment où le plus jeune avait quitté l'École dont l'autre, le plus âgé, était le représentant. Le triomphe de la peinture du Pérugin est la Tête de la Vierge. On peut concevoir un type plus noble; mais pour l'élégance du dessin, pour la tendresse du sentiment, pour la chaleur et la douceur du coloris, les éloges sont unanimes. Comparée avec elle, la figure de la Vierge d'*Ansidei* montre que, pour ce qui est de ces qualités, l'art de Raphaël ne peut pas être comparé à celui de son maître. Il ne peut lui être comparé non plus pour ce qui est de la faculté de combiner tous les éléments du tableau, de façon à produire un effet général d'harmonie et de perfection. Mais la puissance véritable de Raphaël se manifeste, quand on examine la *Madonna Ansidei,* dans le dessin plus mâle que lui ont appris Léonard de Vinci et les Florentins. Le Saint Nicolas a une largeur de dessin et une solidité de modelé qu'on ne trouve pas dans les figures accessoires de la *Madone de Pavie;* on peut faire la même remarque à propos des deux enfants dans les deux tableaux; celui de la *Madonna Ansidei* a un type plus fin; il rappelle les enfants de la sculpture florentine.

Comme dans le cas de la *Madonna de Sant'Antonio*, on a insinué et avec quelque apparence de probabilité que la *Madonna Ansidei* fut conçue et en partie exécutée avant que Raphaël ait été à Florence, et que par conséquent le dessin général en était fixé, mais que le style plus noble qui lui fut révélé à Florence se fit sentir dans maints détails importants, quand il en vint à l'exécution et à l'achèvement de son œuvre. Le progrès se fait sentir surtout dans l'arrangement et le dessin des draperies. Au lieu des plis de convention et des cassures anguleuses qu'on trouve dans les ouvrages du Pérugin, les étoffes tombent en masses naturelles; leurs plis, leurs inflexions sont représentés avec la plus exacte vérité. Raphaël est peut-être supérieur dans l'invention et le dessin; il est inférieur peut-être dans la couleur et la dextérité de manipulation. Il est possible que la lourdeur du coloris provienne en partie de la détérioration des couleurs. Pérugin se servait de lapis-lazuli pour peindre la robe de la Vierge; son élève, qui probablement recevait un payement moindre pour ses œuvres, employait un bleu à meilleur marché; ce bleu est devenu maintenant noir et opaque. Il est peut-être difficile de

dire si le rouge dans la draperie de saint Jean-Baptiste a été repeint, ou si son manque de vigueur provient de l'exécution encore hâtive ou inhabile de l'artiste. La forme maigre, l'attitude affectée, le contour peu gracieux, dans la saillie de la hanche, sembleraient indiquer que cette figure a été achevée avant le voyage à Florence. Combien Raphaël avait encore à apprendre en ce qui concerne l'arrangement des détails de la composition, on en trouve la preuve dans la façon dont il a traité la base du trône sur lequel la Vierge est assise. Les trois degrés, dont la grandeur va en diminuant depuis le plus haut jusqu'au plus bas, avec leurs lignes droites et leur éclairage uniforme, sont dans l'ensemble un point discordant, vers lequel l'œil est constamment ramené. Les Vénitiens auraient modifié cet arrangement en plaçant un trio de jeunes anges sur les degrés; Ghirlandajo aurait couvert la nudité des degrés avec un tapis de Perse; Botticelli aurait répandu des fleurs, Crivelli des fruits aux pieds de la Vierge; Raphaël lui-même, si son art avait été tout à fait émancipé, s'il n'avait pas été encore sous l'influence des raideurs et des sévérités de l'École ombrienne, aurait pu choisir quelque artifice aussi heureux. Mais en même temps que cette sévérité le tableau contient tous les plus beaux éléments de l'art ombrien; un sentiment simple, une piété sérieuse, une dévotion naïve et jeune n'ont jamais été exprimés avec plus de vérité. On retrouve dans ce tableau la ferveur et le sentiment poétique qui caractérisent les hymnes et les laudes produits, au XIVe siècle, par l'Ombrie, patrie de Raphaël. Il y a ajouté le parfum de la Renaissance.

La puissance d'observation si aiguë qui caractérise l'étude de la nature chez Raphaël se retrouve dans les œuvres de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Ce qu'ils avaient eu d'excellent dans le choix des motifs, dans le choix d'une action vive ou énergique, leurs dons de persuasion, tout avait été amassé comme un trésor dans sa mémoire. De Donatello à Léonard de Vinci tous furent mis à contribution; Raphaël leur fit des emprunts non avec l'esprit d'un plagiaire, mais comme un élève qui profite des travaux de ses devanciers, et qui lui-même pousse en avant et élargit l'entreprise à laquelle ils se sont dévoués. Une simple mention des diverses compositions qui ont été l'objet de la sérieuse attention de Raphaël dépasserait de beaucoup les limites assignées à cet article; toutefois, il est une œuvre que l'on ne peut omettre lorsqu'on étudie la *Madone de Terranuova*. C'est la *Sainte Famille* ronde de Michel-Ange qui se trouve dans la tribune des Uffizi. Le tableau fut peint pour Angelo Doni, un riche marchand, qui fut un des premiers amis de Raphaël lorsque celui-ci établit sa résidence à Florence; le maître, il faut le rappeler, peignit les deux portraits d'Angelo et de sa femme Maddalena Strozzi. C'est avec difficulté que nous pouvons aujourd'hui nous représenter l'effet que fit l'œuvre de Michel-Ange lorsqu'en 1503 elle fut placée en face du public artistique de Florence. Une imagination aussi puissante combinée avec un dessin d'une précision absolument scientifique, des raccourcis aussi merveilleux, des lignes qui se mêlaient si heureusement, un modelé aussi parfait des chairs et des draperies, tout cela n'avait pas été vu jusqu'alors et n'a jamais été surpassé. Une œuvre comme celle-là devait révolutionner toutes les idées artistiques qui avaient cours alors, et ne pouvait pas manquer d'avoir une influence durable sur le développement de l'art. Ce fut en effet ce qui arriva. La pratique de Michel-Ange devint la base de l'enseignement de l'Académie; on imita ses attitudes, on voulut ignorer tout ce qu'il avait dédaigné; des artistes comme Battista Franco et Marcello Venusti passèrent leur vie à faire

des dessins très travaillés d'après ses œuvres, faisant à peine quelque chose d'autre, au point que le sentiment naturel et l'inspiration furent entièrement bannis de certaines Écoles d'art. Michel-Ange ne voyait qu'un seul objet dans la création, la figure humaine, et il ne voyait jamais cette figure autrement que marquée par un immense désespoir. Les créatures de sa pensée en prenant leur place dans ses tableaux ou dans ses fresques ont laissé derrière elles toute espérance. Une exposition composée seulement de ses œuvres et transportée dans la planète Jupiter ferait supposer à ses habitants que notre terre n'était pas autre chose qu'un désert aride peuplé uniquement de condamnés. Cette façon de concevoir l'humanité, ces idées sur le but et les intentions de l'art étaient absolument opposées à celles qui dominaient chez Raphaël; celui-ci, dans cette période de sa carrière, ne voyait que ce qu'il y avait de beau dans la nature, se plaisait à représenter les événements les plus tendres et les plus raffinés. L'impression que donne son œuvre est celle de l'espoir, de la sérénité et d'une joie durable; il imagine un pays où le printemps est éternel et le peuple d'êtres qui, bien qu'ils soient très humains, semblent une humanité qu'animeraient seuls des sentiments d'amour et d'affection. Aussi n'y a-t-il pas dans l'histoire de l'art d'incident plus piquant et plus intéressant que le premier contact de Raphaël avec l'œuvre de son grand rival. Personne n'eût pu voir plus clairement que Raphaël les perfections, l'excellence du remarquable tableau d'Angelo Doni; personne n'eût pu être plus sensible que lui à la fatale tendance d'un art pour lequel on accumulait avec une telle prodigalité de tels prodiges d'habileté technique.

Reconnaissant une grandeur qui le surpassait, Raphaël discerna que cette œuvre était une chose à part, un splendide exemple d'un génie original, et même, si cette expression peut-être permise, un développement anormal; ce n'était pas, par conséquent, un sujet d'imitation. Mais la vue de cette œuvre le stimula. Raphaël, à cette époque, se jugeant lui-même et se connaissant ne dut pas rêver d'entrer en compétition avec Michel-Ange en imitant son style, mais il chercha à gagner l'estime en montrant d'autres qualités, des qualités plus profondes et plus subtiles, et qui s'adressent toujours aux plus élevés, aux plus délicats sentiments de notre nature. Il étudia attentivement les leçons techniques contenues dans cette œuvre incomparable, et l'admirable modelé des nus des enfants, la flexibilité de la forme, les merveilleuses délicatesses de la *Madone de Terranuova* montrent que cet enseignement ne fut pas vain.

On ne sait pas pour qui et à quelles conditions fut faite la *Madone de Terranuova*. Mais nous pouvons suivre les progrès de l'œuvre, depuis la première esquisse jusqu'à la dernière modification du projet original, après que Raphaël eut pris connaissance de la *Sainte Famille* de Michel-Ange.

Le premier dessin fait pour cette composition est une étude très soignée, faite au dos du carton pour la *Madone Connestabile*. Cette étude est soignée et d'une exécution travaillée, comme doit l'être l'ouvrage d'un élève de Pérugin. C'est la production encore naïve d'un apprenti, comme le prouve la raideur générale du dessin; des détails comme la main gauche de la Vierge sont particulièrement faibles. On a supposé, et cette supposition n'est pas déraisonnable, que le dessin fut inspiré par un ouvrage du chef de l'École. Parmi les dessins du duc de Devonshire à Chatsworth, il en est un attribué au Pérugin, exécuté au dos d'un fragment de lettre, écrite probablement par le fils du maître. Ce dessin représente la Vierge

assise avec l'enfant sur ses genoux, et assistée de deux saints, dont l'un est barbu, et l'autre a une figure jeune ; tous les deux sont disposés comme dans l'étude de Raphaël ; la pose de l'enfant n'est cependant pas la même que dans le dessin de Raphaël. L'exécution est rude et hâtive ; c'est bien là le premier jet d'une composition que le peintre a voulu noter au dos d'une lettre. Raphaël fit probablement son dessin dans l'espoir d'obtenir la commande de peindre ce sujet, entreprise dans laquelle il ne paraît pas avoir réussi immédiatement. Car plus tard, lorsqu'il eut acquis une plus grande liberté de main, il élargit et changea en partie le groupe ; il ajouta des ailes à l'ange, mit une croix de roseau dans le bras de saint Jean-Baptiste, fit quelques autres légers changements, et traça en forme d'arc le haut du dessin. Il est important de remarquer, ce qui a été noté par MM. Crowe et Calvacaselle, qu'une partie de la moitié inférieure du dessin est une restauration sur du papier moderne ; cette partie renferme la main et le bras de la Vierge, les jambes de l'enfant, la draperie sur les genoux de la Vierge et la main du saint. Malheureusement, un dessin de cette composition complètement fixée n'a pas encore été découvert, mais il est juste de supposer que le sujet ne fut définitivement arrêté qu'après que Raphaël eut vu le tableau rond de Michel-Ange ; il est facile de comprendre pourquoi le saint et l'ange ont été écartés, et pourquoi une quatrième figure fut ajoutée pour équilibrer la composition ; de cette façon le groupe pouvait être enfermé dans un cercle.

Ce choix de la forme circulaire rappelle qu'au xv[e] siècle l'art florentin a produit un autre remarquable tableau rond de la *Vierge et de l'Enfant ;* Luca Signorelli en fut l'auteur, et ce fut sans doute ce tableau qui suggéra à Michel-Ange l'idée de son œuvre célèbre. Dans ce tableau, derrière le groupe principal, se trouvaient des figures nues, plus petites, mais elles semblaient habiter le paysage, et non pas avoir été introduites seulement dans l'intention de donner au peintre l'occasion de montrer son talent à dessiner la figure humaine. Elles faisaient que la composition ressemblait à une pastorale antique, tandis que celles du tableau de Michel-Ange nous étonnent seulement par leur désaccord singulier avec le motif principal. Raphaël devait, sans doute, avoir vu l'œuvre de Signorelli, et cette supposition se trouve confirmée par la ressemblance du fond du paysage, où l'on voit des rochers et des monticules s'élevant de chaque côté de la Vierge, avec celui de Signorelli. Raphaël prit les détails de ce paysage dans les études de son livre d'esquisses, études faites probablement dans un de ses voyages entre Pérouse et Urbin. MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur vie de Raphaël, ont établi les premiers les rapports de ces esquisses avec le tableau. C'est un des exemples des recherches patientes et intelligentes qui ont rendu leur livre si précieux pour ceux qui étudient Raphaël.

La *Madone de Terranuova,* qui est maintenant un des joyaux de la Galerie de Berlin, a pris son nom du fait qu'elle a été longtemps en possession de la famille ducale de Terranuova, de Gênes et de Naples. Elle fut achetée à cette dernière ville en 1854 par le dernier roi de Prusse, et payée cent quatre-vingt mille francs.

Si l'on peut trouver encore dans la *Madone de Terranuova* des réminiscences de l'art ombrien, on n'en trouve plus dans la *Madone del Gran'Duca,* qui est évidemment florentine ; elle a, entre toutes les œuvres des maîtres florentins, des affinités remarquables avec l'œuvre de Léonard de Vinci. Pour les qualités techniques, pour l'arrangement et la présentation du sujet, ce fut cette œuvre qui exerça la

plus grande influence sur Raphaël. Parmi les premiers tableaux peints par le jeune maître à son arrivée à Florence se trouvait le portrait de Maddalena Doni; l'attitude et même l'arrangement des mains étaient les mêmes que dans la célèbre *Mona Lisa*, de Léonard. Les qualités d'exécution dans le portrait de Raphaël ne peuvent souffrir aucune comparaison avec l'œuvre de Léonard, mais ce portrait montre la pente et l'inclination de son esprit. Son dernier ouvrage, la *Transfiguration*, est fondé sur les principes posés par Léonard; c'est un magnifique tribut apporté à cette exposition profonde des lois qui doivent gouverner la pratique de l'art du peintre. Il était naturel que les premiers essais de Raphaël dans un style qui a d'aussi hautes visées fussent un peu durs et qu'on y vît un manque de maturité, mais Raphaël était un élève habile, et si l'on considère la date assignée à la production de la *Madone del Gran'Duca*, on peut voir qu'il fit des progrès avec une extraordinaire rapidité. Il a pris certainement son sujet dans le *Traité de peinture* de Léonard; on sait bien que cet ouvrage ne fut pas publié du vivant même de l'artiste, mais composé pour l'école de Léonard, à Milan; il est possible qu'une copie manuscrite ait circulé parmi les amis du maître à Florence. Il est certain qu'ils avaient connaissance des maximes et des préceptes qui avaient été tracés par lui à l'usage de ses anciens élèves. Il faudrait trop de place pour démontrer en détail combien ce tableau est d'accord avec l'enseignement du *Traité;* mais le lecteur, s'il veut faire pour lui-même cette démonstration, n'a qu'à consulter le livre qui est probablement entre les mains de tous ceux qui parcourront cet article. Il faut observer que la manipulation de ce tableau est extrêmement délicate et raffinée, que la peinture est solide, que la modulation est large mais pleine de subtilité. La couleur du tableau a souffert du temps, et surtout du nettoyage et du vernissage; elle est généralement agréable, mais il y a des traces de détérioration dans les teintes de chair, et le manteau bleu de la Vierge a pris une teinte plus verte que celle qu'il avait probablement autrefois; la robe rouge qu'il recouvre semble au contraire s'être maintenue dans le ton primitif. Raphaël fit toujours un carton définitif pour ses compositions. Dans le cas présent, ce carton, qui aurait été un document d'un prix inestimable, est perdu, et nous avons perdu ainsi l'occasion de le comparer avec le carton de Léonard pour la *Vierge et sainte Anne*. Mais nous avons les études et dessins pour le tableau. On a émis l'hypothèse que l'esquisse de Raphaël qui se trouve à Oxford représente la première idée du groupe. Il est possible que ce premier motif ait subi différentes modifications jusqu'à l'arrangement qu'on trouve dans le charmant dessin qui se trouve maintenant aux Uffizi. Il porte toutes les marques d'une extrême rapidité d'exécution; mais si léger qu'il soit, sa grâce est indéniable, et l'expression de la mère et de l'enfant est d'une extrême douceur.

Quant à la place qu'occupe le tableau dans l'estime des Florentins, on peut en juger d'après les cris qui s'élevèrent jadis, quand on put supposer qu'il pouvait être perdu pour la ville. C'était à l'époque où Florence fut incorporée au royaume d'Italie, et où le grand-duc dut se retirer en Autriche. Le grand-duc réclamait le tableau comme sa propriété personnelle, et, légalement, sa réclamation paraissait bien fondée; mais le ministre italien Sella s'y opposa fortement, et déclara qu'il voterait pour la guerre plutôt que de céder le Raphaël; il déclarait en même temps qu'il était prêt à payer pour le tableau toute somme qui n'excéderait pas une demande raisonnable. Un fait curieux, c'est qu'au dernier siècle ce tableau fut

payé seulement soixante-douze francs. Il appartenait alors à une pauvre veuve qui l'avait reçu en héritage du peintre Carlo Dolce, et en ignorait la valeur. Il fut alors acheté par le grand-duc Ferdinand III, et seulement pour la modeste somme de trois mille trois cents francs. Mais le grand-duc avait pour lui une si grande admiration qu'il l'emportait toujours avec lui dans tous ses voyages. Après une carrière tourmentée, le tableau a enfin trouvé sa place là où il est désirable que toutes les œuvres qui ont des qualités aussi exceptionnelles trouvent leur place, c'est-à-dire dans une galerie nationale.

Nous trouvons dans le *Christmas Number* de l'*Art Journal*, consacré tout entier à Millais, à la suite d'une biographie très complète du maître anglais, des réflexions sur l'art de peindre et sur la portée de l'enseignement, qui méritent d'être retenues. Elles sont tombées dans une oreille qui savait écouter; car on y retrouve toute la grâce d'un causeur charmant et, en même temps, la science profonde d'un homme qui a beaucoup médité sur son art. « Il est très difficile de comprendre où intervient l'esprit de l'artiste. Son métier est de peindre, et la plus haute intelligence est inutile si l'homme ne peut pas rendre avec ses doigts ce que ses yeux voient, et ces choses vues doivent être, après une sorte de distillation mentale, au bout de son pinceau. Ce que doit être précisément la nature de cette distillation, ce n'est pas précisément facile à dire, et je ne puis comprendre comment des hommes qu'on pourrait appeler presque des muets sont quelquefois des peintres merveilleux. Fred-Walker, par exemple, était plutôt un écouteur qu'un causeur, et il n'avait jamais beaucoup à dire sur aucun sujet; cependant, la grâce tendre et le sentiment délicat de ses ouvrages étaient incomparables et ont, je m'en souviens bien, étonné les Français en 1878; ils n'avaient jamais vu quelque chose qui ressemblât à ses aquarelles. Le dessin et la peinture ont leur grammaire, qui peut être enseignée et apprise, jusqu'à un certain point, comme la grammaire du langage et de la musique; mais, outre cela, il reste pour le peintre une petite chose à faire, qui est de tirer quelque chose de lui-même. » A propos du système des ateliers tel qu'il est organisé en France, Millais ajoutait : « Si j'avais une douzaine de jeunes gens peignant dans mon atelier, il y aurait bien des chances pour qu'ils imitent mes défauts; c'est ce qui arriva à un certain Français qui prit les défauts de son maître, lequel, cependant, n'imitait personne. Vous auriez une quantité de jeunes gens peignant de la même façon et faisant du Millais moyen, médiocre.

« Quels sont les hommes influents ? Ceux-là seulement qui ont travaillé presque seuls.

« Vous me demandez mon avis sur l'éducation artistique en ce moment ? Elle n'a jamais été aussi vaste depuis que le monde existe. Tout ce qui a été fait peut être vu sous une forme ou sous une autre au Musée de South-Kensington ou à la National Gallery — une collection splendide, spécialement pour l'éducation — et dans les musées du continent.

« On a tant appris et fait depuis que ces grands maîtres anciens ont vécu et travaillé, que l'éducation artistique a été très élargie. C'est la vieille histoire du nain sur les épaules du géant. L'étudiant moderne voit plus loin et connaît davantage, parce qu'il y a eu avant lui non seulement les œuvres des anciens, mais celles de Raphaël, de Michel-Ange, de leurs prédécesseurs et de leurs successeurs jusqu'à nos jours. L'accès de toutes ces œuvres est maintenant très facile. Les collections

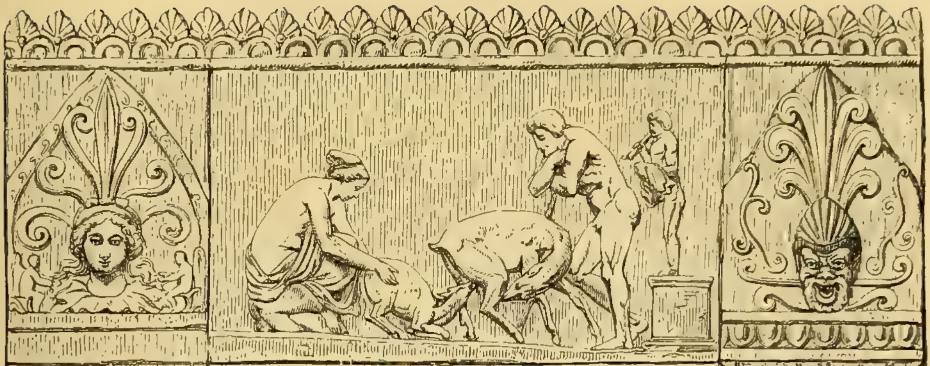
de Belgique et de Hollande sont juste sur notre chemin pour ainsi dire, et il faut moins de peine et moins d'argent maintenant pour voir la galerie de Dresde et même les Uffizi, ou pour étudier Tintoret à Venise, Velasquez et Murillo à Madrid et à Séville, qu'il n'en fallait il y a cinquante ans pour voir le Louvre. Les chemins de fer ont servi aux étudiants et aux jeunes artistes comme ils ont servi aux autres hommes. Raphaël et Michel-Ange avaient relativement peu de chose à étudier si on les compare aux étudiants modernes. Tous ces ouvrages du passé peuvent leur enseigner que quiconque peut apprendre si cela lui plaît, et à l'Académie nous leur montrons comment il faut dessiner et peindre. Autant que l'expérience me l'a appris, il est peu utile de dire à un étudiant comment il faut peindre. Le maître doit prendre le pinceau en main et lui montrer comment il faut faire. La peinture est jusqu'à un certain point une chose si purement technique qu'il faut l'apprendre comme on apprend à coudre ou à scier, à limer ou à tourner, par une éducation qui consiste en actes, et avec une grande attention, une longue pratique. Cette dextérité manuelle peut être acquise comme la connaissance des couleurs, la composition, et ainsi de suite, mais seulement jusqu'à un certain point au delà duquel la peinture, du moins celle qui mérite ce nom, est une chose trop subtile pour passer d'une main à une autre main, d'un esprit à un autre esprit. J'ai lu beaucoup des meilleurs livres sur l'art, et je n'ai pas encore vu cette chose expliquée. Je citais dernièrement Walker, dont la poésie semblait être seulement dans ses doigts, et qui donnait naturellement, en apparence du moins, des œuvres exquises, comme une violette donne sa douce odeur. Il y a des étudiants qui acquièrent une habileté manuelle bien plus rapidement que d'autres... Mais je n'ai pas besoin de vous dire que la vraie peinture commence précisément là où tout cela cesse. C'est quand l'étudiant s'est assimilé les connaissances des autres et qu'il a acquis la puissance de se servir librement de son pinceau qu'il a quelque chance de devenir un vrai peintre. Le pouvoir de faire ce saut au delà des limites de l'enseignement n'est pas donné à tous, mais c'est ce pouvoir qui fait des œuvres d'un peintre quelque chose d'original. Très peu de bons peintres probablement pourraient déterminer exactement le moment de leur émancipation, qui est souvent plus tardif qu'on ne pourrait le conjecturer d'après leurs tableaux. Cet avancement, toutefois, a peu à faire avec l'enseignement technique que nous donnons à nos élèves à la *Royal Academy*. Ils ont fait merveille au concours de cette année (1884); beaucoup de leurs peintures montraient des progrès extraordinaires. L'habileté commune est, je crois, incomparablement plus grande qu'elle n'était il y a trente ans ou même vingt ans. Si cette habileté produira des artistes ayant une puissance vraiment grande et originale, c'est ce que je ne saurais dire. Il semble raisonnable d'attendre un grand résultat, mais nous ne devons pas oublier que Turner de même que Walker durent très peu de chose à l'enseignement. »

L'étude sur la vie de Millais et sur son œuvre est de M. W. Armstrong. Elle mérite d'être lue tout entière, mais nous n'avons pu en donner que quelques extraits.

AMÉDÉE PIGEON.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.



LES

# TERRES CUITES DE MYRINA

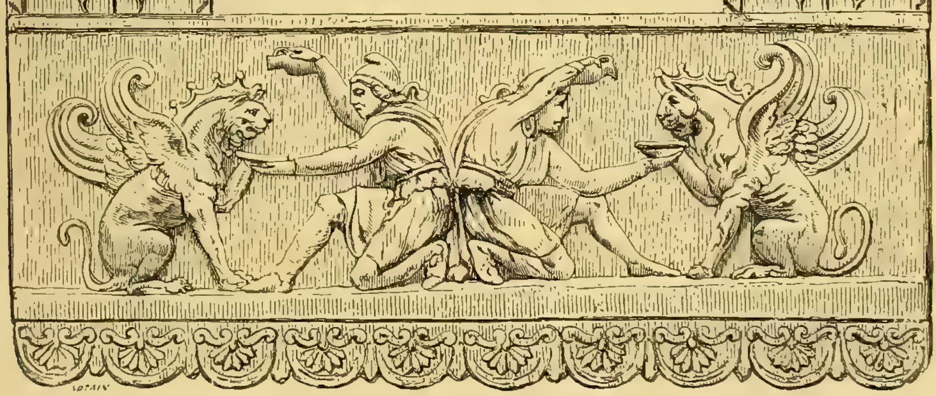
## AU MUSÉE DU LOUVRE.

---

## I.

### HISTOIRE DES FOUILLES.

A deux heures de Phocée, la fondatrice de Marseille, et à dix heures de Smyrne vers le nord, s'ouvre sur la côte d'Éolide une large baie qui fait face à l'ile de Mételin, l'antique Lesbos, dont le profil montagneux s'élève des flots



à l'horizon : les anciens l'appelaient golfe Élaïtique ; pour les géographes modernes, c'est le golfe de Tchandarli. La mer Égée, resserrée entre les côtes de Lesbos et celles du continent asiatique, forme en cet endroit un canal étroit, réputé pour ses coups de vent dangereux parmi les populations maritimes des environs. Une de ces tempêtes est historique; c'est celle qui, après le combat des Arginuses (406 av. J.-C.), empêcha de recueillir les morts et les naufragés et amena la condamnation des huit stratèges athéniens victorieux. Aujourd'hui encore, les barques surprises par le mauvais temps viennent se réfugier dans une des anses les mieux abritées du golfe, au fond de laquelle s'élève le petit village d'Ali-Aga, exclusivement habité par des Grecs chrétiens. C'est dans ce village que nous arrivâmes, M. Salomon Reinach et moi, au mois de juillet 1880, pour entreprendre au compte de l'École française d'Athènes des fouilles archéologiques [1].

Nous y venions sur l'invitation d'un riche propriétaire, M. Aristide-bey Baltazzi, de Constantinople, dont le vaste domaine embrasse tout le pays qui avoisine Ali-Aga. Ayant appris que les paysans recueillaient dans un endroit de sa propriété des fragments de figurines en terre cuite, il en fit part à notre ambassadeur à Constantinople, M. Fournier, et par son entremise fit parvenir quelques spécimens de ces trouvailles [2] à M. Waddington, qui, alors président du conseil et ministre des affaires étrangères, n'oubliait pas, au milieu de ses occupations politiques, de se tenir au courant de toutes les découvertes intéressant la science du passé. L'intérêt de ces terres cuites ne lui échappa point. On était alors au plus fort des discussions dont les figurines asiatiques étaient l'objet et dont on trouvera l'écho ici même, en remontant à quelques années [3]. La preuve était à faire de l'authenticité des nouvelles venues qui, affluant sur les marchés d'Europe, excitaient les doutes des plus sérieux connaisseurs. Grâce à la libéralité de M. Baltazzi, qui mettait sa propriété à la disposition des archéologues français pour y faire des fouilles, la question pouvait être résolue d'une façon décisive. L'École

1. Les principaux résultats des fouilles ont été exposés d'abord dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, publié par l'École d'Athènes (tomes VI, VII, IX et X). Un ouvrage d'ensemble avec planches, fait en collaboration avec M. S. Reinach, est actuellement sous presse pour paraître en 1886, chez M. Thorin, éditeur, à Paris.

2. Plusieurs ont été publiées dans le bel ouvrage de M. Frœhner sur les *Terres cuites d'Asie Mineure*, Paris, 1879-1881, pl. XVII, XXIV, XXXII, XXXVIII.

3. Voy. la *Gazette des beaux-arts*, septembre 1878, p. 362 et suiv. Voy. aussi la *Revue archéologique*, 1878, II, p. 137; la *Gazette archéologique*, 1878, p. 201; 1879, p. 189.

d'Athènes, prévenue par le ministère de l'instruction publique, ne laissa pas échapper l'occasion d'un si intéressant travail, et M. Foucart, directeur de l'École, voulut bien nous charger de cette exploration.

Nous n'avons pas besoin de dire combien elle fut fructueuse ; le



FIGURE D'ÉROS.
(Terre cuite de Myrina. — Musée du Louvre.)

public est à même d'en juger aujourd'hui en regardant les trois vitrines exposées au Musée du Louvre dans la galerie Campana [1]. Ajoutons qu'on ne voit là qu'une partie des objets recueillis. D'après

1. Ces vitrines sont placées au centre de la salle, qui contient déjà les terres cuites d'Italie et de Cyrénaïque (galerie parallèle au quai, deuxième salle à gauche, à partir du salon des Sept Cheminées).

la loi turque, un tiers des trouvailles revenait au Musée de Constantinople, un tiers au propriétaire du terrain et un tiers aux fouilleurs. Avec une libéralité qui l'honore et qui a fait inscrire son nom comme donateur dans les vitrines du Louvre, M. Aristide-bey Baltazzi a généreusement abandonné au gouvernement français la part à laquelle il avait droit. L'École française lui a dû, à l'expiration du firman de fouilles, de pouvoir transporter à Athènes plus d'un millier d'objets. Mais M. Foucart, pensant qu'il était de l'intérêt de la science que les terres cuites de Myrina eussent leur place dans nos collections nationales, prit l'initiative de demander au ministre de l'instruction publique qu'un choix des plus beaux objets fût mis à la disposition du Musée du Louvre. Le ministre délégua, pour procéder au triage nécessaire, M. Heuzey, conservateur des antiquités orientales au musée, que ses attaches avec l'École d'Athènes et ses travaux bien connus sur les terres cuites désignaient tout particulièrement pour une mission de ce genre. C'est lui qui a ramené à Paris la collection qu'on peut y voir et qui, pendant deux ans, a présidé avec le plus grand soin au montage des antiquités, aux réparations et restaurations qu'on a jugées indispensables [1], enfin à l'installation des objets dans les trois vitrines du Louvre.

Les fouilles de l'École ont duré en tout trois années, avec quelques interruptions pour les partages et le transport des objets à Athènes. Pendant tout ce temps nous avons été les hôtes de M. Baltazzi, en particulier de son frère, M. Démosthène Baltazzi, qui résidait à Ali-Aga et qui fut chargé par le gouvernement turc des fonctions de commissaire impérial; nous n'avons eu qu'à nous louer de son esprit d'équité et des témoignages de cordiale sympathie qu'il nous a donnés. Grâce à ces conditions favorables de séjour et au succès des fouilles, nous n'aurions gardé de cette exploration qu'un souvenir agréable, si la dernière campagne des fouilles n'avait été attristée par un douloureux événement. M. Alphonse Veyries, membre de l'École d'Athènes, qui avait été désigné par M. Foucart pour continuer les fouilles à l'automne 1882, tomba malade et fut obligé d'entrer à l'hôpital français de Smyrne, où il mourut le 5 décembre d'une fièvre typhoïde, laissant à tous ceux qui l'ont connu de près le regret d'avoir perdu en lui un esprit délicat et une amitié fidèle.

1. Pour ce travail délicat, M. Heuzey a tenu à s'entourer des conseils de quelques-uns de nos artistes les plus éminents. On remarquera en particulier dans la vitrine centrale (nº 268) un grand groupe, représentant un homme et une femme assis sur un lit de repos, qui a été réparé d'après les indications d'un statuaire

## II.

### HISTOIRE DE MYRINA.

Les fouilles nous ont permis d'identifier l'emplacement de la nécropole, aujourd'hui appelé Kalabassary, avec celui d'une ville

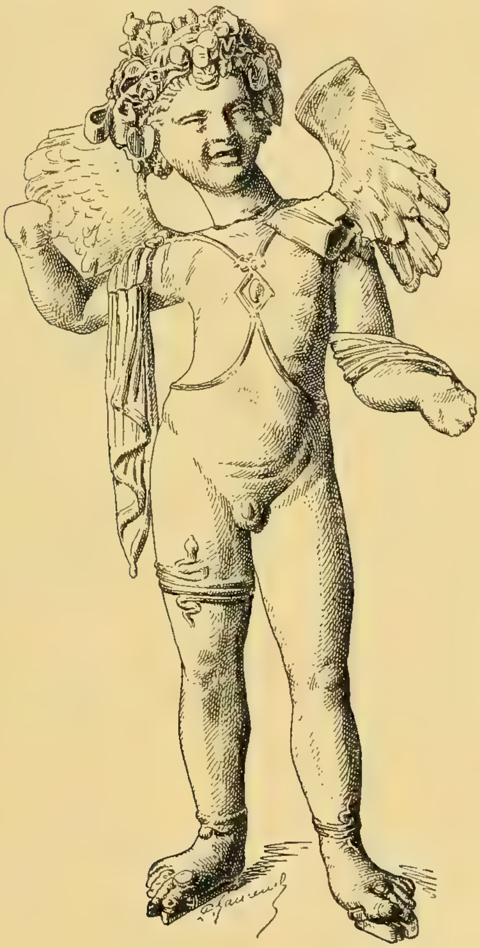


FIGURE D'ÉROS.

(Terre cuite de Myrina. — Musée du Louvre.)

antique, Myrina, jusqu'à présent mal placée par les géographes. En arrivant à Kalabassary, situé à cinq kilomètres au nord d'Ali-Aga,

fort apprécié du public, M. Chapu, dont le goût véritablement attique était un guide sûr en cette matière.

nous pensions, d'après les cartes de Kiepert et d'autres, être sur le territoire de Grynium, autre ville d'Éolide, célèbre par son sanctuaire d'Apollon. Mais ne trouvant dans les tombeaux que des monnaies autonomes de Myrina, sauf quelques rares exceptions, nous dûmes penser qu'on avait placé Myrina trop bas sur la côte en la mettant à Ali-Aga même [1], et qu'il convenait d'identifier Myrina avec Kalabassary. En effet, on n'a rien trouvé à Ali-Aga qui fasse supposer l'existence d'une ville grecque. De plus, un historien du VI^e^ siècle de notre ère, Agathias, déclare qu'il est né à Myrina en Éolide « auprès de l'embouchure de la rivière Pythicus, qui se jette dans le golfe Élaïtique ». La plaine de Kalabassary est, en effet, traversée par un cours d'eau qui se jette dans la mer, en passant au pied de l'acropole antique, reconnaissable à des restes de murs grecs et byzantins. Les autres textes des auteurs, malgré quelques obscurités, ne contredisent pas ce résultat, qu'on peut considérer comme acquis et qui doit servir à rectifier la topographie de cette partie de la côte.

La fondation de Myrina remonte à l'antiquité fabuleuse; la plupart des villes voisines, Mitylène, Élaea, Pitane, Grynium, Cymé, Smyrne et Éphèse portent des noms d'Amazones. Myrina est dans le même cas; son éponyme, « l'agile Myrina », dont Homère place le tombeau en Troade et dont Diodore raconte les conquêtes, vint mourir sur les bords du Caïcus après avoir conquis la Libye, l'Égypte, la Syrie, la Phrygie et toute l'Éolide. La ville n'eut pas le même sort que sa fondatrice; elle vécut fort longtemps, mais sans gloire, presque sans histoire, à l'ombre des cités voisines qui avaient pris plus d'importance, comme Pergame et Cymé. Hérodote ne la mentionne que d'un mot. D'après Xénophon, un certain Gongyle d'Érétrie, qui avait rendu des services au roi Xercès, la reçut en récompense avec trois autres villes; un de ses fils la possédait encore au commencement du IV^e^ siècle. Grâce à une inscription, nous savons qu'elle fait partie de la Confédération athénienne au V^e^ siècle et lui paye une faible redevance d'un talent, tandis que Cymé, à côté d'elle, paye douze talents. Après Alexandre, elle atteint sans doute son plus haut degré de prospérité et frappe de beaux tétradrachmes d'argent que recherchent aujourd'hui les numismates. Au II^e^ siècle, elle fait certainement partie du territoire de Pergame, comme le prouve un ὅρος περγαμηνῶν gravé sur un rocher entre Myrina et Cymé. Nous perdons ensuite ses traces jusqu'à l'empire

1. Remarquons cependant que la carte hydrographique de l'amirauté anglaise, (Londres 1834) et M. Pullan, *The principal ruins of Asia-minor* (1865), ont placé exactement Myrina à Kalabassary, et Grynium un peu plus au nord sur la côte.

romain. En l'an 17 après Jésus-Christ, un tremblement de terre la détruit avec d'autres villes florissantes d'Asie Mineure; rebâtie grâce à la libéralité de Tibère, elle s'associe aux autres cités pour dédier à Rome une statue colossale de l'empereur, dont le piédestal était entouré des statues des villes reconstruites. Une copie en bas-relief de ce monument se voit sur une base de marbre trouvée à Pouzzoles en 1693; le nom de Myrina est gravé au-dessous d'une femme voilée et diadémée, accoudée sur le trépied d'Apollon et serrant contre elle une branche de laurier. Sous le règne de Trajan, en 106, nouveau tremblement de terre qui pour la seconde fois renverse Myrina; elle se relève encore de ses ruines et réussit peut-être, pendant la période byzantine, à reconquérir quelque importance, car elle devient le siège d'un évêché et quelques noms de ses évêques, Dorothée, Proterius, Jean et Cosmas, sont encore cités du v^e au viii^e siècle. Puis son nom disparaît; la mer démolit ses môles et ses quais, dont on aperçoit encore quelques restes sous l'eau; les alluvions du Pythicus recouvrent les débris de ses monuments; ceux qui subsistent sont emportés au loin pour bâtir de misérables bourgades. Dans la plaine de Kalabassary où la rivière serpente, bordée de moissons et de champs cultivés, l'œil cherche en vain aujourd'hui les vestiges de l'antique Myrina. On aperçoit seulement au bord de la mer un monticule nu qui porte à son flanc un pan de mur déchiré, seul souvenir d'une ville qui a eu dix-sept siècles d'existence.

## III.

### LES TOMBEAUX.

Je ne crois pas utile d'insister sur les nombreuses observations que nous avons pu faire, M. Reinach et moi, au cours de nos fouilles, sur la construction, la disposition et le contenu des tombes de Myrina; on en trouvera le détail dans un article du *Bulletin de correspondance hellénique* [1]. Je me borne à en retenir les faits principaux :

1° La nécropole découverte à Kalabassary paraît dater des trois premiers siècles avant l'ère chrétienne; ce fait résulte de la paléographie des inscriptions funéraires, de la présence des monnaies autonomes de Myrina, du style même des terres cuites. Nous n'avons pas retrouvé la nécropole grecque plus ancienne, ni la nécropole byzantine.

1. Tome VI, 1882, p. 388 et suiv.

Cependant, quelques particularités permettent de croire que la nécropole archaïque était bien sur le même emplacement, mais qu'elle a subi ultérieurement une sorte d'expropriation pour céder la place aux tombes plus récentes. Dans deux énormes trous creusés dans le tuf, on a découvert une soixantaine de sarcophages brisés, mêlés à des objets de style plus ancien. En second lieu, des fragments de stèles funéraires portant des inscriptions en caractères du IV^e^ siècle ont été utilisés à plusieurs reprises pour servir de plaques de couverture à des tombes du III^e^ ou du II^e^ siècle. Enfin, la présence d'un vase de style très ancien, publié par M. Rayet dans le *Bulletin* [1], dénote l'emploi fait à une époque postérieure d'objets qui peuvent remonter jusqu'au VI^e^ siècle et qui proviennent sans doute de la nécropole archaïque.

2° Il s'en faut que tous les tombeaux explorés contiennent des objets; la plupart sont complètement vides, bien qu'on y trouve le squelette en bon état. Beaucoup ne contiennent que d'insignifiantes poteries ou des objets d'usage quotidien : strigiles, épingles à cheveux, miroirs, fioles de verre ou d'argile. Ceux qui renferment des figurines sont en petit nombre; mais parmi eux, il en est qui sont suffisamment garnis pour dédommager les fouilleurs de plusieurs jours de travail infructueux. Il nous est arrivé de trouver jusqu'à 40 ou 50 statuettes dans la même fosse, sans compter les petits objets qui remplissaient littéralement la cavité jusqu'à l'ouverture. Il n'y a donc pas d'autre règle pour les fouilleurs que d'ouvrir le plus de tombeaux possible. Le nombre de ceux qu'on a fouillés à Myrina peut être évalué à environ 5,000.

3° Il est important de noter que la direction des tombeaux et la disposition des objets à l'intérieur ne sont soumises à aucune loi. Bien qu'on répète souvent que les anciens orientaient leurs tombes de l'est à l'ouest, il est certain qu'à Myrina l'orientation est très variée; il en est de même dans toutes les nécropoles grecques que nous avons pu visiter.

On croit aussi généralement que les objets étaient rangés symétriquement auprès du mort et que certains rites faisaient placer tel ou tel objet à côté de la tête ou vers les pieds. Il n'en est rien, si l'on s'en rapporte aux usages des habitants de Myrina. Les objets sont jetés sans ordre dans la fosse, la face contre terre et tellement enchevêtrés les uns dans les autres qu'ils forment avec la terre une masse compacte d'où il est fort difficile de les dégager, même en n'employant

1. Tome VIII, 1884, pl. VII.

que la pointe fine d'un couteau. De plus, et c'est là une observation de la plus haute importance, la plupart des objets sont *cassés systématiquement*[1]. Ce qui prouve bien que ces brisures sont intentionnelles, c'est que les bronzes, malgré leur nature résistante, ne sont pas plus épargnés que les verreries et les terres cuites. On constate aussi que les fragments d'un même objet se trouvent très loin l'un de l'autre.



FIGURE DE FEMME AILÉE.

(Terre cuite de Myrina. — Musée du Louvre.)

Par exemple, on a recueilli par-dessus les plaques d'un tombeau, au milieu des terres, une figurine à laquelle manquait la tête ; cette tête s'est retrouvée à l'intérieur sous les plaques de couverture. Dans plusieurs tombeaux on a constaté que tous les corps étaient d'un côté,

1. Le même fait a été noté à Tanagre par M. Haussoullier; à Cymé, par M. S. Reinach. On le remarque dans toutes les nécropoles grecques; cf. J. Martha, Introduction au *Catalogue des figurines de terre cuite du Musée de la Soc. arch. d'Athènes*, p. x.

toutes les têtes de l'autre, ce qui semble bien indiquer le mouvement d'une personne, qui, se tenant au bord du tombeau, casserait en deux l'objet qu'elle tient et jetterait de chaque main un des morceaux dans la fosse [1]. Nous ne saurions trop insister sur l'importance de ce fait pour mettre en garde les amateurs contre l'audace des faussaires qui ne craignent pas de faire valoir l'intégrité des pièces mises en vente, pour en augmenter la valeur. Ce merveilleux état de conservation est précisément ce qui dénonce le mieux, aux yeux des gens habitués aux fouilles, la fabrication entièrement moderne de l'objet, ou, plus souvent encore, la restauration trompeuse et le groupement factice de morceaux véritablement antiques. Surtout quand elles sont de grande taille, ou bien que la tête, les membres et les accessoires forment de tous côtés des saillies fragiles, l'intégrité complète des terres cuites est presque impossible. Il est instructif d'étudier à cet égard la collection de Myrina. Quand l'objet est petit, de taille médiocre, sans saillies extérieures, il est généralement bien conservé et même intact. S'il est moulé en plusieurs morceaux, finement travaillé et de taille assez grande, il y a toutes sortes de chances pour que les extrémités manquent ou aient été fortement endommagées [2]. Aussi est-ce surtout sur les accessoires, faciles à refaire et qui complètent heureusement l'attitude d'une figurine, que se portent les restaurations modernes. Ce qui se conserve le mieux dans une figurine, c'est naturellement le socle, puisqu'il est plus épais et de forme plate ou ronde. Pourtant, que de statuettes voit-on offertes à haut prix, dont un hasard ingénieux a respecté scrupuleusement les figures, les corps et les moindres accessoires, en reportant sur le socle les mutilations légères qui semblent n'être là que pour témoigner complaisamment de l'antiquité de l'objet! Comme on le constatera peut-être avec surprise, la collection du Louvre est loin d'offrir les mêmes

1. Ce fait peut s'expliquer par la nécessité de prévenir les violations de tombes, si souvent condamnées et anathématisées par les inscriptions funéraires. On ne voulait pas que les voleurs fussent tentés de rouvrir la tombe pour en retirer des objets intacts. Aujourd'hui encore, en Grèce, on observe dans le rituel des funérailles des précautions analogues.

2. Il faut ajouter à cette habitude de briser les objets dans l'antiquité les causes secondaires qui multiplient les chances de cassures : 1° l'humidité de la terre du tombeau, qui rend l'argile absolument friable et molle : elle ne reprend sa solidité qu'après deux ou trois heures passées au soleil; 2° la pioche de l'ouvrier qui, malgré toutes les précautions prises, ne rencontre jamais un tombeau garni d'objets sans en briser quelques-uns; 3° les difficultés des transports dans des pays sans routes carrossables, où tout se porte à dos de cheval ou de chameau.

qualités d'heureuse conservation, et cependant nous croyons avoir pris les précautions les plus méticuleuses pour obtenir l'extraction des objets dans les meilleures conditions possibles.

## IV.

### LES TERRES CUITES.

Les terres cuites de Myrina appartiennent à cette époque de syncrétisme religieux qui s'est formé sous l'influence de l'art et de la littérature alexandrines. La fusion s'est faite entre les divers éléments religieux nés dans des parties très diverses du monde grec, et de cette union est né une sorte de Panthéon gréco-romain où dominent les grandes divinités orientales, qui ont en partie détrôné les dieux du vieil Olympe. On l'a montré ici même pour les fragments de Tarse [1]. La même observation s'applique aux terres cuites de Myrina, comme à celles de la Cyrénaïque, de la Crimée et de l'Italie. C'est le cycle d'Aphrodite et celui de Bacchus qui y occupent la première place avec leur cortège d'Éros, de Satyres, de Silènes, de Ménades. A leur troupe orgiaque se mêlent des divinités en costume phrygien, des représentations d'Atys, le jeune compagnon de Cybèle, et toute une série d'idoles nues ou drapées, chargées de hauts diadèmes et de bijoux qui, dans leur attitude hiératique, rappellent les types les plus anciens de la religion orientale (n$^{os}$ 1 à 17) [2]. Ce qui distingue, en effet, ces fabriques de celles de Tanagre, c'est le grand nombre des sujets mythologiques, qui est au moins égal à celui des représentations empruntées à la vie ordinaire. A Tanagre, si l'œil n'était pas toujours charmé par la grâce attique des attitudes et par l'élégance des draperies, il sentirait peut-être l'uniformité d'un sujet répété à satiété commme celui de la femme drapée et la jeune fille agenouillée. A Myrina, les coroplastes, peut-être moins sûrs d'eux-mêmes, ont cherché leurs effets dans la variété. C'est tout un peuple de figurines qu'ils mettent sous nos yeux, toute une éclosion de fantaisies gracieuses, qui évoquent tour à tour les formes idéales du monde divin ou les images plus réelles de la vie humaine. Là s'envole dans l'espace

1. Voy. l'article de M. Heuzey dans la *Gazette des beaux-arts*, novembre 1876, p. 385-405.

2. Ces numéros, placés sur les socles des statuettes, correspondent à ceux d'un *Catalogue* fait pour le Musée du Louvre et qui est à l'impression.

la troupe joyeuse des Éros aux corps d'éphèbes, aux formes indécises, pleins d'une grâce un peu maniérée et féminine, tels que les représentent deux des figures qui sont jointes à cet article. L'un (n° 86) a la tête voilée comme une femme; touchant à peine la terre du pied droit, il fend les airs de ses larges ailes déployées, pour porter sans doute à quelque Aphrodite divine ou à une coquette Psyché la boîte à parfums qu'il tient dans la main gauche. L'autre (n° 61) s'est posé un instant dans le vol rapide qui fait encore battre ses ailes et, rieur, il attend la balle ou la pomme d'amour qu'on va lui renvoyer; l'échafaudage compliqué de sa chevelure, les colliers et les bracelets de tout genre qui ornent son corps nous sont un curieux spécimen du goût luxueux et efféminé de l'époque.

A côté d'eux, comme des compagnes de cette vie idéale, planent des figures de femmes ailées (n^os^ 161 à 174), élevant leurs bras nus avec des gestes gracieux, faisant flotter derrière elles les plis gonflés de leurs tuniques. Ici jouent des enfants ou des Éros (n^os^ 110 à 120), groupés avec toutes sortes d'animaux qui se prêtent à leurs jeux. Plus loin, c'est la mère avec la jeune fille (n^os^ 259 à 266) qui personnifient le charme du foyer domestique, la joueuse de lyre ou la danseuse (n^os^ 250 à 253), qui représentent la société plus libre des hétaïres.

A part quelques figures de guerriers armés ou combattant, l'homme n'apparaît guère que sous des traits grotesques, par lesquels l'artiste semble avoir voulu viser, en particulier, le monde bruyant et affairé du petit peuple et des esclaves. C'est dans la rue qu'il a pris ses modèles, au milieu de la foule où s'agitent les bourgeois flâneurs, les marchands, les crieurs publics, les bateleurs, tous ces types vulgaires qui prêtent à la caricature, et dont il a rendu la trivialité avec une intarissable verve. Voici l'esclave cuisinier, aux cheveux rasés, à la figure glabre, qui tient d'une main un plat, probablement destiné au dîner de ses maîtres et qui porte l'autre main à sa bouche, comme s'il mangeait avec une gloutonnerie comique (n° 333). Voici encore l'esclave qui revient du marché, portant un lapereau ou bien un sac (n^os^ 326, 327). Un autre (n° 336), chargé de ramener au logis le bambin de la maison, a juché l'enfant sur son épaule et porte dans l'autre main une lanterne pour éclairer sa route. Trois statuettes rappellent les joies innocentes de la pêche à la ligne : c'est d'abord un vieux bonhomme à l'air grognon (n° 329) qui s'appuie sur un haut bâton et porte de la main gauche le panier de jonc tressé où l'on met le poisson; sans doute, il regarde l'emplacement favorable à choisir.

Puis nous voyons le second (n° 330), coiffé d'un méchant chapeau sans bords, les jambes jointes, le bras droit tendu, tout occupé à surveiller son liège flottant. Enfin le troisième (n° 331), la jambe gauche levée, la tête renversée, paraît tirer sa ligne d'un geste précipité; nous ne connaissons pas le résultat de ce beau coup, mais l'effort comique du bonhomme paraît indiquer que la proie était belle. Que de sujets drolatiques! Que de fines caricatures à énumérer! N'oublions pas la troupe des acteurs avec leur variété amusante de types, depuis le père noble de comédie (n° 316) avec « sa large barbe au milieu du





SILÈNE PORTANT BACCHUS ENFANT. — FIGURE GROTESQUE.

(Terres cuites de Myrina. — Musée du Louvre.)

visage » jusqu'au parasite éhonté qui croise ses mains sur son ventre avec un air de piteuse résignation (n° 317), sans doute dans l'attente d'un bon dîner qui ne vient pas [1].

Le style de ces terres cuites présente plusieurs caractères bien distincts. En premier lieu, on y remarque un style de tradition qui reproduit des types empruntés à un art beaucoup plus ancien : par exemple, des masques de divinités voilées (n$^{os}$ 191, 192), traités avec la gravité et la sobriété du v$^{e}$ siècle; d'autres déesses courotrophes assises dans une attitude hiératique, la main sur les genoux, portant une fleur de lotus ou une colombe (n$^{os}$ 193 à 195). Ce genre de statuettes se trouve dans toutes les nécropoles grecques et à toutes les époques;

1. M. Cartault a publié une figurine semblable dans la *Collection Lecuyer*, pl. D[5].

elles prouvent que l'usage des moules avait donné une forme définitive à certaines compositions, surtout aux sujets religieux, qui ne variaient plus et se transmettaient de génération en génération dans les fabriques. On les trouve ainsi mêlées à des objets de style beaucoup plus récent.

De la même manière s'explique la présence à Myrina du type de Tanagre, qui y apparait dans toute sa pureté. Les terres cuites, comme les vases peints, voyageaient dans toutes les parties du monde grec, avec le bagage des marchands que le cabotage maritime jetait sur toutes les côtes de la Méditerranée et jusque dans la mer Noire. Aussi trouve-t-on partout, en Italie, comme en Cyrénaïque et en Crimée, le motif de la femme drapée et embéguinée dans son manteau, cher aux coroplastes béotiens. Ceux de Myrina s'y sont essayés à leur tour et, mieux que tous les autres, ils ont réussi à égaler leurs confrères de Grèce. Nous signalerons entre autres une élégante série de femmes drapées qui, recueillies dans le même tombeau, se rangent les unes à côté des autres en forme de fronton (n^os^ 230 à 242). La finesse de l'exécution et la simplicité des draperies permettent de les placer en face des meilleures productions de Tanagre. Parmi elles se trouve une variante gracieuse du sujet célèbre des cueilleuses de fleurs ou des joueuses d'osselets : c'est une toute jeune fille agenouillée, qui verse le contenu d'un aryballe sur un vase de fleurs (n° 233) ; le profil pur du visage, le modelé du corps et des bras, le naturel de la pose donnent à cette figurine une grâce tout attique. La question qui se pose au sujet de ces statuettes est la même que pour les vases de style grec, qu'on découvre dans des régions très lointaines d'Afrique et d'Asie. Est-ce le résultat d'une exportation ? Est-ce une imitation locale des produits grecs ? Il y a sans doute du vrai dans l'une et l'autre solution. Dès qu'un sujet nouveau était importé par le commerce, les fabriques indigènes s'en emparaient et faisaient des moules qui se répandaient par milliers. Toute la différence était dans la finesse des retouches. Les coroplastes moins habiles de l'Italie et de la Crimée n'ont souvent réussi qu'à produire d'informes ébauches, là où les artistes de Sicile, de Cyrénaïque et d'Asie Mineure ont su rivaliser avec leurs modèles. Remarquons à ce propos que l'idée de blâme attachée à la contrefaçon est purement moderne ; elle est au contraire l'âme et l'essence de l'art hellénistique, aussi bien dans les œuvres de la statuaire que dans les productions plus modestes des fabricants de terres cuites.

Ce qui est particulier à la collection de Myrina, c'est qu'elle est un reflet des différentes écoles de plastique grecque et qu'en étudiant

avec soin les diverses influences qu'elle a subies, on suit à travers les âges les grandes évolutions de l'histoire de l'art. Nous venons de voir ce qu'elle a retenu des traditions du v^e^ et de l'École attique du IV^e^ siècle. La réforme dont Lysippe fut l'auteur, au temps d'Alexandre, et qui a marqué d'une si profonde empreinte l'art hellénistique, ne pouvait pas rester étrangère aux essais des coroplastes. Beaucoup de nos statuettes reproduisent, en effet, en l'exagérant, les proportions du canon de Lysippe. Les détails de la chevelure sont étudiés avec un soin minutieux ; les têtes se font petites, le torse s'amincit et s'allonge démesurément, les jambes deviennent souvent grêles, à force de vouloir paraître fines (n^os^ 64, 65). On y sent l'application maladroite d'un principe d'art très répandu, qui tendait à donner aux formes du corps une grâce un peu conventionnelle. L'École alexandrine vient, à son tour, mêler à cette recherche de l'élégance un goût particulier pour les sujets badins et pour les figures ailées. La comparaison avec les motifs de la peinture s'impose ici. Il semble qu'on retrouve à Myrina, dans les produits d'un autre art et d'une autre région, la plupart des sujets traités par les artistes grecs qui embellissaient les maisons des riches Romains. Amours voltigeant ou jouant avec des animaux, Bacchantes couronnées de pampre, Psychés ou femmes ailées, danseuses, tout ce cortège gracieux, qui forme une partie importante des figurines de Myrina, rappelle les scènes qui se déroulaient sur les parois de Pompéi et d'Herculanum.

Il est probable aussi que les Écoles plus particulièrement asiatiques, comme celles de Pergame, de Tralles et de Rhodes, ne restèrent pas étrangères au développement artistique des cités de la côte d'Asie, comme Smyrne, Cymé et Myrina. Nous ne voudrions pas faire une comparaison forcée entre des œuvres aussi considérables que celles de la Gigantomachie de Pergame et les produits des fabricants de terres cuites ; mais nous ne saurions méconnaître une certaine ressemblance, je ne dirai pas de style, mais d'allure, entre quelques figures de Myrina et les beaux reliefs découverts par M. Humann. On y remarque une vivacité de gestes et d'attitudes, un gonflement des draperies qui n'est pas sans analogue avec la fougue un peu théâtrale des sculptures de Pergame. Ici même, l'exécution du corps et des draperies s'écarte des principes généraux de l'art alexandrin. Toute recherche d'afféterie et de sveltesse a disparu ; les têtes sont bien en proportion avec le corps ; le cou est puissant ; le buste vigoureux des femmes sort des draperies trop étroites pour le contenir ; les jambes et les bras nus s'élancent en avant d'un mouvement

rapide et impatient (nos 161 à 171). De même, dans la facture des groupes, ne saisit-on pas l'influence du goût de l'époque pour les motifs compliqués, pour les personnages nombreux? Ces Écoles d'Asie sont restées célèbres par l'exécution de plusieurs groupes d'une composition hardie, comme le *Laocoon*, le *Châtiment de Dircé* ou *Taureau Farnèse*. A Myrina, ce sont des scènes de banquets à deux et trois personnages (nos 269 à 272), l'entretien amoureux entre une femme et un éphèbe assis sur un lit (n° 268), la danse des nymphes réunies dans la grotte champêtre de Pan (n° 206), une femme conduisant un cheval par la bride (n° 214), Aphrodite assise sur un rocher au bord de la mer et groupée avec Éros et Peitho (n° 45). Enfin, dans la mesure de leurs faibles ressources, il semble même que les coroplastes aient cherché à rappeler les grandes dimensions des œuvres de la plastique contemporaine. Comparées à celles de Grèce, certaines figurines d'Asie sont d'une taille colossale. Le Louvre en possède qui mesurent de 40 à 50 centimètres[1]. Deux têtes que l'on a rapportées (nos 355, 356) proviennent de statuettes qui étaient hautes de 60 centimètres, et dont le corps est tombé en poussière quand on a voulu les sortir du tombeau.

Enfin il est facile de montrer que les artistes de Myrina ne se sont pas contentés de s'inspirer d'une façon générale de la statuaire qu'ils avaient sous les yeux. Ils en ont bien souvent copié les sujets mêmes; c'est là un des côtés les plus intéressants de la collection du Louvre, car on y retrouve reproduites beaucoup d'œuvres célèbres. Citons, entre autres, plusieurs imitations de l'œuvre de Praxitèle, l'*Aphrodite de Cnide*, debout et nue à côté d'un vase à parfum (nos 19 à 21), plusieurs variantes de l'*Aphrodite Anadyomène* peinte par Apelle (nos 36, 37, 46), des représentations d'Hercule sans doute inspirées par Lysippe (nos 201, 202) et une imitation de l'*Apoxyomenos* (n° 298). Beaucoup d'œuvres anonymes, connues par les nombreuses reproductions de la statuaire, se retrouvent ici : l'Aphrodite appelée *Vénus Genitrix* (nos 27, 28), l'*Aphrodite accroupie* (n° 18), l'*Aphrodite au bain* rattachant sa sandale (n° 21) ou nouant sa ceinture (nos 23, 24). Le motif de l'athlète nu qui se verse sur le corps un flacon d'huile (n° 276) est connu par des répliques en marbre de Munich et de Dresde. Nous pourrions énumérer encore beaucoup d'autres compositions qui sont évidemment des imitations plus ou moins fidèles de sujets empruntés à la sculpture : Bacchus et Ariane assis sur un lit

1. Les statuettes de Tanagre ont en moyenne 30 centimètres, et les plus grandes ne dépassent pas 38.

de repos (nos 180, 181), Bacchus groupé avec Éros et une panthère (no 479), Éros tirant de l'arc (no 101), Aphrodite assise sur un oiseau (nos 41 à 43), Junon diadémée (no 196), Minerve casquée tenant une patère (no 197), Diane chasseresse (no 198), etc. Peut-être faut-il voir l'imitation d'un sujet local et d'un trophée élevé à Pergame, en

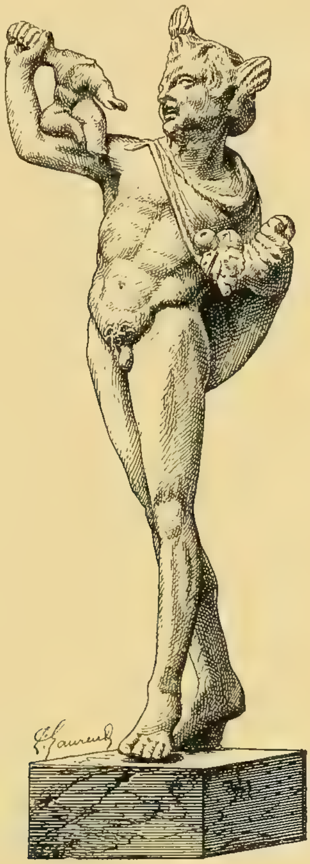


FIGURE DE SATYRE PORTANT BACCHUS ENFANT.

(Terre cuite de Myrina. — Musée du Louvre.)

souvenir des victoires des Attales sur les tribus celtiques, dans le petit groupe qui représente un éléphant de guerre foulant aux pieds un guerrier galate (no 284)? Nous saisissons là, sur le vif, les procédés de l'art hellénistique qui songeait moins à inventer des types nouveaux qu'à reproduire, en les diversifiant, les motifs de la plastique antérieure. Deux raisons y poussaient les artistes : une certaine impuissance d'imagination qui leur venait du sentiment de la supériorité incon-

testable qu'avaient les œuvres des deux siècles précédents; de plus, le besoin de produire vite pour satisfaire aux exigences toujours croissantes du public. Ce ne sont plus seulement les temples et les villes qui réclament des œuvres d'art. Les princes, les riches citoyens veulent en décorer leurs maisons. Les cours des Attales, d'Antiochus Épiphane, de Ptolémée II sont des centres de production artistique où les sculpteurs acquièrent une prodigieuse habileté de main à reproduire, avec des variantes plus ou moins ingénieuses, les œuvres des maîtres plus anciens. Ce que les grands artistes font pour les princes, les fabricants des petits bronzes et les coroplastes le font aussi pour les particuliers. C'est un immense et actif atelier, dans lequel l'adresse de main et l'ingéniosité remplacent les qualités supérieures d'inspiration et d'invention. Il en sort souvent des œuvres un peu froides; mais, dans le détail, que de grâce, que de transformations ingénieuses, que d'esprit employé à rajeunir un type antique! Un des plus heureux essais en ce genre est sans contredit le Satyre dansant qui porte Bacchus enfant (nº 185), dans lequel nous verrions volontiers la copie, sinon le surmoulage, d'un petit bronze. Il paraît se rattacher par une longue série de transformations successives au célèbre motif qui a produit l'*Hermès portant Bacchus enfant* de Praxitèle, trouvé à Olympie; on y reconnaît aussi plusieurs détails de gestes et d'attitudes empruntés à d'autres statues et à des peintres du IVe siècle[1].

Signalons en terminant les inscriptions qui sont tracées, au moyen d'un moule ou en lettres cursives, dans l'argile encore fraîche, au revers d'un grand nombre de statuettes ou sur les ailes. On en a recueilli environ deux cents de toutes sortes : noms propres au génitif qui désignent le fabricant; monogrammes et lettres qui paraissent indiquer une simple marque de fabrique ou qui servaient à ajuster les morceaux moulés à part d'un même sujet; graffites à la pointe placés après coup par l'acquéreur de la statuette sur le devant du socle. Les noms de fabricants sont nombreux ; nous y relevons les suivants : Agestratos, Amyntas, Apollonios, Artémon, Attalicos, Bassos, Gaios, Diphilos, Hermogénès, Hermocratès, Eutychos, Hiéron, Cyprios, Maicyos, Ménophilos, Nicostratos, Nymphidios, Ouarios, Papios, Pythodoros, Spinthax, Hyperbolos, Phanitos. On voit que les ateliers de Myrina devaient être assez nombreux. Il est vrai que ces signatures représentent plusieurs générations d'artistes; par exemple, sur une inscription, Pythodoros est nommé comme fils de Ménophilos.

1. Voy. le *Bull. de corr. hellén.*, 1885, p. 359-374.



LA MADELEINE AUX ANGES
(Collection de Mr A Dumas fils)

Imp A Salmon Paris

Toutes les inscriptions ne sont pas aussi faciles à comprendre. Par exemple, nous trouvons sur une série d'ailes des mots comme ἔφηβος, φέρων, κιθαρίς, κάδον, θυμίατρον, et d'autres abréviations qui nous paraissent être des indications notées par l'ouvrier lui-même pour se rappeler à quel personnage il devait appliquer ces ailes après la cuisson. Si cette hypothèse est juste, certains de ces mots désignent l'accessoire important que tenait la figurine. D'autres sont plus vagues encore, et il est assez curieux de constater que, pour le modeleur grec lui-même, les personnages auxquels il appliquait des ailes étaient simplement « un éphèbe », « un joueur de lyre », « un porteur ». Rien ne prouve mieux qu'à cette époque le goût pour les figures ailées était purement décoratif et ne cachait pas des conceptions mythologiques bien profondes.

Nous pensons avoir résumé ici les observations les plus importantes que suggère l'étude des terres cuites de Myrina. La collection rassemblée au Louvre tranche définitivement la question d'authenticité qu'on avait soulevée au sujet des figurines d'Asie Mineure. Elle montre que le dernier mot n'a pas été dit sur l'art des coroplastes grecs après les merveilleuses trouvailles de Tanagre. Nous croyons que l'avenir nous réserve beaucoup d'autres surprises, car la plupart des cités grecques n'ont pas encore dévoilé les trésors mystérieux de leurs nécropoles. Déjà, dans les derniers temps, les rares débris de Smyrne et les magnifiques fragments de Tarente ont révélé un style plus rapproché encore des grandes traditions de la plastique. Un jour, sans doute, l'étude des terres cuites permettra de reconstituer en entier l'histoire de l'art grec et d'en distinguer avec sûreté les différentes Écoles. On sera peut-être alors reconnaissant à l'École française d'Athènes d'avoir, avec les ressources d'un budget trop modeste, entrepris une exploration scientifique qui remplace par des résultats sérieux et incontestables la confusion grave qui régnait dans les questions de provenance et d'authenticité, si importantes en archéologie. On n'oubliera pas non plus que, dans l'intérêt de la science et avec une intention toute patriotique, elle a consenti à se priver elle-même, non sans regrets, des trouvailles acquises par un travail de plusieurs années pour en doter généreusement nos collections nationales.

EDMOND POTTIER.

# DE L'ESTHÉTIQUE

## DANS L'ENSEIGNEMENT DE L'ART

On sait avec quel talent M. Eugène Guillaume occupe, depuis quatre ans déjà, la chaire d'esthétique au Collège de France. A la distinction supérieure de l'écrivain d'art, qui a signé ici même l'admirable étude sur *Michel-Ange sculpteur*, il ajoute l'expérience de l'artiste et l'autorité du penseur. Les lignes principales de l'édifice qu'il a projeté de construire commencent à se dégager; l'harmonie du plan apparaît. Il nous a semblé que le moment était venu de répondre au vœu souvent exprimé par un certain nombre de nos lecteurs, en publiant, d'accord avec l'éminent professeur, quelques-unes des leçons caractéristiques de son cours. Nous donnons aujourd'hui la leçon d'ouverture, celle qui résume, dans un large exposé de doctrine, les principes et le programme d'un enseignement philosophique de la théorie et de l'histoire de l'art.

L. G.

Il y a véritablement, entre les arts, tels qu'ils sont pratiqués aujourd'hui, et la philosophie, une séparation à peu près complète. Jamais les hommes qui professent les doctrines et ceux qui produisent les œuvres n'ont eu moins le souci de se rapprocher. On dirait que, de part et d'autre, on se considère comme des étrangers : on semble vivre d'idées différentes; on parle un autre langage. Il y a comme une défiance réciproque, et cela se conçoit sans peine.

La philosophie peut reprocher à l'art contemporain de se renfermer dans l'imitation de la nature, de s'absorber dans la pratique et de dédaigner l'élément spéculatif qui est sa raison d'être et qui fait sa grandeur. A son tour, l'artiste observera que le philosophe qui crée des systèmes reste le plus souvent étranger à la science comme à la technique des arts. D'un côté, on trouvera que l'œuvre d'art manque

d'idéal; de l'autre, que les théories n'ont point d'applications et que, par conséquent, elles sont inutiles.

Il faut bien le dire : ce dissentiment a une cause profonde. L'esthétique et l'art, tout en ayant un même objet, le poursuivent dans deux mondes différents. L'esthétique envisage le Beau conformément à sa propre fin; elle s'exerce dans une région purement intellectuelle : elle s'élève à l'absolu. L'art, en même temps que son but, voit ses procédés, ses matériaux, ses ressources et son expression multiple qui le met en relation avec la vie. Le domaine dans lequel il se tient est celui de la forme sensible. Ce n'est pas tout. La langue de la philosophie est abstraite : elle ne rappelle à l'esprit que la pensée, ne s'adresse qu'à la raison; tandis que l'art nous parle au moyen de sons et de figures qui, dans leur réalité, vont tout d'abord frapper nos sens. Ainsi s'explique que l'art et la philosophie puissent vivre sans bien comprendre par quels liens ils sont unis. Mais de la sorte tous deux risquent de s'égarer : l'art en méconnaissant l'autorité de l'esprit et la philosophie en oubliant la réalité.

Une pareille situation, quelle qu'en soit la cause, est de tout point fâcheuse. Je l'ai peut-être exposée en termes trop absolus; mais en y réfléchissant on reconnaîtra qu'elle existe. A ne considérer les choses que d'une manière générale et comme un artiste peut le faire, il semble que, pour être juste, on ne doive jamais oublier quel est le caractère de l'œuvre d'art ou, si l'on aime mieux, de l'œuvre de beauté. Elle est, comme la nature humaine elle-même, un composé : c'est une association intime d'idée et de forme. Elle implique à la fois le sentiment et l'acte, la pure aspiration et la manifestation positive. Dans ces conditions il est aussi difficile de concevoir l'art se développant indépendamment d'un travail supérieur de l'esprit, que relevant d'une philosophie qui serait absolument désintéressée de notre monde matériel.

Mais au fond les choses ne sont pas égales. La pensée a le privilège de s'isoler, de se suffire à elle-même. Et si, dans le dissentiment que nous signalons, la philosophie court quelque danger, le plus grand péril est pour l'art qui cesse d'être lui-même en reniant ou en laissant oublier son essence idéale. Nous le déclarons : la nature a une autorité imposante; elle est un guide qu'il faut toujours consulter. La pratique est chose capitale, car l'art ne peut exister sans la matière et sans la forme. Mais ses œuvres, comme toutes les œuvres de l'homme, tirent leur valeur de l'idée qui les inspire et du principe auquel on peut les rattacher.

Or un principe ne peut être arbitrairement supprimé. L'idée ne saurait être abdiquée; l'intention de la négliger ou de la faire disparaître est un abus que l'on fait d'elle. Mais est-ce à dire que, son empire une fois reconnu, elle puisse se passer de direction ? Ce serait un autre extrême. On a souvent répété que le génie lui-même est soumis aux lois d'une logique suprême qu'il a, le plus souvent, le privilège de nous révéler; et cela n'est pas contestable. L'art serait-il donc affranchi de ces lois? Dans son domaine, la raison apparente ou cachée n'exerce-t-elle pas son contrôle et la pratique n'exige-t-elle pas, ici comme ailleurs, qu'à la faculté de juger soit unie celle de produire !

Telles sont les idées qui se présentent à moi au moment où j'aborde le sujet que j'entreprends de traiter : l'*Esthétique dans l'enseignement de l'art*. Si ce qui précède est vrai, quel doit être l'objet de mes recherches et quelle sera ma tâche? Il me faudrait, s'il est possible, rapprocher la science de la forme de la science de l'idéal; les tourner vers leur but commun, faire qu'elles se prêtent un mutuel secours. Je voudrais pouvoir intéresser l'un à l'autre le travail de la pensée et le travail de la matière, qui devraient être inséparables dans les arts du dessin, les seuls dont je doive m'occuper.

Mais comment déterminer les rapports de ces deux éléments, fixer les conditions de leur accord, définir leur action réciproque? Une rapide analyse de l'esthétique nous aidera sinon à répondre à ces questions, du moins à les bien poser.

L'esthétique embrasse un champ considérable et qu'il importe de mesurer avant tout. Elle a réellement deux degrés; mais son objet supérieur est la science du Beau. Nous connaissons le Beau à la fois par l'intelligence et par les sens. Les sens le perçoivent; l'intelligence en éclaire et en définit l'idée, en détermine les caractères et les effets. Les manifestations du Beau sont diverses : elles ont quelquefois le caractère du sublime. Nous les rencontrons dans la nature, d'où elles retentissent et naissent dans notre esprit. Les idées qu'elles éveillent sont celles de l'excellence et de la perfection infinie. Les sentiments qu'elles provoquent sont ceux de l'admiration et de l'enthousiasme. Mais surtout le Beau se produit avec une entière indépendance. C'est ainsi et d'une manière spontanée qu'il apparaît dans la nature : c'est exempt de tout calcul qu'il se manifeste dans les œuvres humaines, et c'est de même aussi que, dans l'intelligence, il se développe sans autre objet que la pure délectation. En dernière analyse la beauté est corporelle et intellectuelle, elle brille dans les

formes sensibles et dans les inspirations du génie; mais son principe est dans l'entendement, et c'est dans ce domaine que, par la dialectique, le philosophe s'élève à la conception du Beau en soi, du Beau immatériel et absolu.

Voilà, exposée dans un sommaire aride, la partie transcendante du sujet, partie toute de psychologie et de métaphysique qui constitue par excellence la philosophie du Beau. Si c'était là seulement le domaine de l'esthétique, nous resterions sur ses limites et nous garderions un silence respectueux, laissant aux intelligences douées et aux esprits nés pour les hautes spéculations le privilège de remonter jusqu'au principe qu'elles nous dévoilent. Quand même nous ne pourrions suivre que de loin ce travail nécessaire de la pensée, nous proclamerions la légitimité de son objet, nous admirerions sa grandeur. Dans aucune sphère ouverte à son activité, la raison n'a pris un vol plus extraordinaire. Nulle part elle ne s'est déployée avec tant de hardiesse et n'a pénétré plus avant dans l'espace intellectuel.

Le Beau, dans ces conditions où il s'unit intimement avec la vérité et le bien suprême, a inspiré d'incomparables génies. Les uns aiment à voir en lui une partie de l'essence divine et à élever son expression au-dessus de toute réalité. Les autres le considèrent comme l'idée de ce qui devrait être. Plusieurs en identifient la conception avec celle du bien. Pour ceux-ci, il représente la lutte de la liberté contre la matière. Pour ceux-là, l'accord et l'harmonie du fini avec l'infini. D'autres enfin, s'absorbant dans sa contemplation, arrivent à l'idée d'une mystérieuse unité au sein de laquelle l'âme perd la conscience d'elle-même et s'anéantit dans l'extase. Conceptions grandioses, efforts sublimes de la raison par où l'imagination est dépassée et qui laissent bien loin en arrière la réalité.

Mais alors n'avons-nous pas lieu de concevoir quelque inquiétude? Que devient l'art, le plus souvent, au cours de ces éblouissantes ascensions? N'est-il pas comme un point qui s'efface et ne semble-t-il pas qu'on puisse concevoir le Beau indépendamment de lui? Ah! sans doute, l'activité de l'artiste, avec son caractère particulier, pourrait n'être pas nécessaire et le monde se comprendre sans l'œuvre d'art. Il pourrait nous être donné de démêler dans la nature les éléments de la beauté, d'en comprendre le principe et de l'exalter dans notre esprit; nous pourrions sentir en nous l'insatiable souhait d'une nature nous offrant des spectacles toujours plus magnifiques, et aspirer à un idéal tout intellectuel, toujours plus parfait, sans

avoir ni le besoin ni le pouvoir de le réaliser. Exister n'implique pas pour nous la nécessité de représenter des formes et d'en faire le langage expressif de nos sentiments. On concevrait encore que nous eussions des instincts supérieurs avec le moyen de les satisfaire par des créations de notre esprit : rien n'empêcherait même que nous fussions capables de figurer mille objets, grâce à la faculté graphique qui est en nous, et de le faire dans les conditions qui sont celles de certaines écritures, sans que pour cela nous en vinssions à tirer de nous-mêmes ces représentations harmonieuses, parlantes et sympathiques qui sont les productions des beaux-arts.

Mais l'œuvre d'art existe et elle nous apparaît avec des caractères tels qu'on ne peut la confondre avec aucune autre création de l'homme. Elle naît d'un besoin impérieux, fatal, et elle est en même temps un travail essentiellement personnel et libre. Elle n'obéit à aucun intérêt. Créer des œuvres pour le seul plaisir de les mettre au jour, tel est le caractère de la fécondité artistique; jouir de ces œuvres rien que pour la satisfaction qu'elles nous procurent, c'est le signe de la délectation particulière qu'elles produisent en nous. Ces phénomènes me semblent, par leur nature, être des plus considérables et occuper un rang très élevé parmi les manifestations du génie humain. La manière dont ils naissent chaque jour nous rend insensibles à leur mystérieuse grandeur. Mais ils constituent un monde dans lequel l'idéal et le réel se concilient, un monde original et magnifique. L'esprit philosophique emporté dans la sphère des abstractions peut le négliger à cause de sa matérialité; mais l'art, quelle que soit la valeur relative qu'on lui attribue, quelque rang qu'on lui accorde et quelque rôle qu'on lui assigne, l'art ne peut être contesté. Par là se découvre une autre partie de l'esthétique.

L'objet de celle-ci nous touche d'une manière plus spéciale, puisqu'il s'agit d'étudier quelle est la nature de l'art, quel est son but et quels sont ses moyens. Et, d'abord, il importe de constater l'indépendance de son principe; puis il faut reconnaître quels sont ses rapports avec les autres besoins fondamentaux de l'esprit humain : avec la religion, avec la philosophie et aussi avec certaines activités qu'il rehausse, mais qui, comme les industries, s'exercent dans le domaine de l'utile. Pénétrant davantage dans le sujet, on en vient à rechercher quelles sont les conditions de toute représentation artistique, et à discuter des questions capitales, telles que celle de l'imitation de la nature. Mais on ne peut entrer dans cet examen

sans se demander ce qu'est l'artiste, quelles qualités le distinguent, ce que sont, chez lui, l'imagination, le goût, le génie. Et après cela il reste encore à s'occuper de la théorie des arts, à définir leur nature, à marquer leurs limites. Tâche délicate, d'un intérêt toujours actuel et qui nous conduit jusqu'au point où l'exécution commence, jusqu'à la technique. Cette partie de la science que nous venons d'esquisser peut être considérée comme didactique, et c'est dans son domaine que nous avons l'intention de nous établir.

On ne s'étonnera pas que cette esthétique, qui a directement pour objet l'art avec toutes les idées qui s'y rattachent, nous tienne au cœur. Non que nous entendions nous passer de la première ou la traiter légèrement, mais parce que nous pensons d'une manière générale que la seconde nous est plus nécessaire et même que, si on la néglige, on est exposé à s'égarer dans l'infini des abstractions. Ainsi, d'une part, nous estimons que le philosophe, pénétrant plus avant que l'artiste dans la nature intime de l'idée du Beau, reconnaîtra, avec plus de sûreté que tout autre, la tendance des écoles et la valeur de leurs doctrines. Mais, d'un autre côté, nous pensons que, l'art étant la manifestation sensible du Beau, nous devons avant tout nous attacher à la partie de la science qui peut faciliter sa tâche, lui venir en aide dans son œuvre de création. Or, ce travail dans lequel l'art nous apparaît comme un médiateur créé par l'homme entre la nature et les pures conceptions de l'entendement, ce mélange d'inspiration inconsciente et d'activité libre, ce pouvoir impérieux de faire passer l'esprit dans la matière et cette puissance de donner à des éléments inertes le don d'exprimer d'une manière permanente la lueur idéale qui a traversé la pensée, tout cela provoque au plus haut degré le travail de la raison. Celle-ci ne peut rester indifférente à un ensemble de faits si caractéristiques. Elle s'en émeut; elle s'y attache avec une curiosité passionnée; elle les analyse et les soumet à son examen. Elle les éclaire et les classe, et, de la sorte, la philosophie de l'art s'établit à côté de l'esthétique spéculative.

Nous disions que nous ne perdrions pas de vue cette esthétique supérieure à cause des clartés que nous en pouvons tirer. Mais elle nous donne aussi des ombrages. La conception abstraite du Beau peut être supérieure à la réalité de l'art; mais nous ne pouvons admettre qu'elle se tourne contre cette réalité et que, par voie de conséquence, elle l'amoindrisse ou l'abatte. Nous ne saurions y consentir. Au fond, il y a de puissants systèmes qui font le désespoir

de l'artiste. Le néant de l'art est proclamé par un idéalisme orgueilleux, par un mysticisme sans frein, par un naturalisme aveugle. Tout en respectant les spéculations, il importe que nous y regardions avec un soin jaloux. Aussi, après avoir reconnu la haute mission de l'art et la dignité de l'artiste, chercherons-nous à nous rassurer en passant rapidement en revue les systèmes esthétiques.

Dans le nombre, il en est qui font à l'art une place sublime; il en est aussi de sagement pondérés qui tiennent un compte égal et de l'essence idéale de l'art et du travail de l'artiste. Ceux-ci remplissent les conditions moyennant lesquelles l'esthétique et l'art sont identifiés l'un à l'autre, se contrôlent et s'entr'aident : nous emprunterons à ces systèmes leur raison et leurs vues pratiques. Mais s'il est des théories qui, en dernière analyse, détruisent l'art ou qui le délaissent, qui fassent de l'artiste la résultante fatale de certaines influences ou le réduisent à n'être qu'un esclave public, on ne s'étonnera pas que nous montrions à leur égard quelque réserve; car nous estimons en somme que, si la philosophie pure peut apprécier sûrement la conséquence des tendances diverses qui se produisent dans les arts, l'art, à son tour, grâce à ses conceptions formelles, à son indéniable réalité et à sa grandeur, doit servir de pierre de touche à l'esthétique.

On sera indulgent pour moi lorsque, à ce point de vue trop intéressé peut-être, j'étudierai ces constructions magnifiques, ces visions troublantes de l'esthétique transcendante et que pour les apprécier je les examinerai au jour un peu resserré de l'atelier.

L'atelier! c'est en effet dans ce milieu expérimental que nous devrons le plus souvent nous placer par la pensée; c'est de là que sera tiré parfois le fond de nos études. Et nous y pénétrerons dès à présent si, cherchant quelques éclaircissements à ce que nous avons dit plus haut, nous nous occupons un instant de la nature de l'art et de l'artiste.

Envisagé d'une manière générale, le sentiment de l'art est pour ceux qui en sont doués une source de vives jouissances et d'une sorte d'enthousiasme qui veut se communiquer. Mais il a un effet plus particulier : il suscite et fait apparaître l'artiste et l'œuvre d'art. En ce qui concerne l'artiste, un besoin le domine : celui de tirer de lui-même des manifestations qui soient animées de ce même sentiment dont il est possédé. Il vit dans un ordre de conceptions qu'aucune langue parlée ne peut exprimer. A bout de mots et dans l'impuissance de traduire avec eux l'idée qui est en lui, il aspire à peindre, à

sculpter, à créer des formes expressives. Une force intérieure le sollicite. Il sent, il voit, il façonne dans sa pensée. Il y distingue ce qui, par un mouvement impérieux, veut se produire au dehors et ce qu'il souhaite rendre durable. Cette idée se montre à lui et il se la désigne à lui-même. Elle a sa prédilection, il la choisit, il cherche à la rendre sensible et à la fixer par les moyens matériels dont il dispose.

Quant à son œuvre, il est bien évident que l'imagination y tient la première place. Il faut que l'imagination y soit, aussi bien que le désir de créer. C'est donc sur des données émanant d'un sens supérieur et fécond que l'artiste travaille, et c'est parmi ces données qu'il se détermine et choisit son thème. Il en arrête les dispositions générales et le caractère en raison du sujet et de sa propre personnalité, écartant, rapprochant, s'interrogeant lui-même. Or, l'idée de choix éveille naturellement celle d'un premier critérium, celle du goût, dont le contrôle s'exerce sur l'œuvre d'art à tous les degrés qu'elle parcourt pour arriver à sa perfection. Mais est-ce tout? Est-ce à dire que de telles productions se fassent sans autre règle que celle du sentiment? Sont-elles en dehors des lois générales qui président à tout autre travail intellectuel? Cela ne serait pas possible, et nous verrons bientôt que ces lois de mise en œuvre qu'on pourrait croire arbitraires ont leur caractère de nécessité.

Il y a pour la réalisation de l'idée mère d'une œuvre d'art des conditions générales qui sont celles même de l'esprit quand il agit sur la matière et celle de la matière dans la résistance qu'elle oppose à l'esprit. Cette double action se produit conformément à des lois qui sont, d'une part, celles de l'esprit lui-même et, d'autre part, celles par lesquelles la matière est régie. Leur accord constitue en partie la science de l'art, il est la base de l'ordre effectif qui établit dans l'œuvre d'art l'harmonie suprême.

L'ordre ainsi entendu embrasse tout. C'est une idée d'ordre qui guide la raison lorsqu'elle s'applique à établir les délimitations qui doivent exister entre les différentes branches de l'art, et particulièrement entre les arts du dessin. Ils se tiennent de près, mais ils sont renfermés, par leur objet et par les moyens dont ils disposent, dans des cercles qu'ils ne peuvent dépasser. Il faut les distinguer les uns des autres. Après, seulement, on peut aborder l'étude des formes créées par l'art, telles que les systèmes d'architecture, la théorie de la statue, du bas-relief, du tableau.

Une grande part revient aussi à la raison dans l'organisation

d'une œuvre d'art et dans la combinaison des éléments qui la composent. Pour la construction des œuvres. l'ordre intervient avec des caractères positifs. Il emprunte à la statique la sûreté d'un premier établissement fondé sur l'équilibre de l'ensemble et la pondération des parties. Il dépend de cette géométrie idéale qui est une des conditions du beau et qui réside dans la symétrie, dans la proportion, dans tous les rapports de mesure. Celle-ci se combine avec la physiologie de l'œil pour déterminer, dans le champ de la vision, certaines enveloppes générales, sortes de diagrammes normaux dans lesquels les inventions de l'artiste doivent être contenues pour être heureusement perçues par les sens et pour devenir bienfaisantes à l'esprit. Telle est la nature essentiellement rationnelle des lois de toute composition, lois que l'intuition peut découvrir, mais que la science fournit comme un moyen de contrôle et sans lesquelles rien de ce que l'artiste entreprend de créer ne saurait être ni fixé, ni déterminé, ni considéré comme un et comme fini.

Si nous passons à l'exécution, l'ordre consiste alors dans l'exacte connaissance des éléments que l'art emprunte à la nature, éléments empiriques, mais que rehausse l'idée d'excellence physique que nous avons en vue quand nous parlons de la forme. En cela non plus, il n'y a rien d'arbitraire. Plus la forme est élevée, plus elle échappe au caprice. Celle de l'homme a besoin pour être belle de remplir les conditions physiologiques les plus parfaites, celles que dégage une anatomie philosophique et idéalement scientifique. Et nous sommes logiquement forcés de compter avec elle comme aussi avec un mode supérieur d'envisager la perspective, puisque, sans l'ordre optique, il est impossible d'obtenir sûrement la vraisemblance des représentations pittoresques.

Je m'arrête : suis-je allé trop loin? Mais tout est si étroitement lié dans l'art qu'il est difficile d'assigner des limites à l'analyse. L'étude des qualités qui rendent les formes belles est, dans sa généralité, purement idéale. Elle rentre dans une manière de considérer le monde physique comme répondant à un plan, les êtres comme tendant à une fin déterminée. Elle est propre, croyons-nous, à compléter la science de l'art. Et quelle science peut se passer de données empiriques? Que si l'on nous objectait que nous sortons du domaine de la philosophie qui, elle, n'a souci que de la vérité des idées, nous répondrions que, la forme étant le moyen que l'art emploie pour faire apparaître cette vérité, il importe autant que possible de déterminer comment elle peut arriver à la faire comprendre. La vérité tangible

de l'œuvre d'art a un caractère de transparence qui la tire du niveau des autres vérités matérielles, puisque la forme et l'idée sont pétries ensemble et véritablement identifiées. Reconnaissons donc qu'il y a dans l'esthétique tout une partie rationnelle qui a ce double caractère d'être nécessaire et d'impliquer une connaissance certaine. Disons qu'elle peut être l'objet d'un enseignement, puisqu'elle comporte des démonstrations, qu'elle permet un contrôle et qu'elle donne à l'artiste un moyen efficace d'assurer ses créations. A qui se trouve privé de ces connaissances, il est impossible de se rendre compte de l'organisme d'une œuvre d'art, d'en faire l'analyse, d'en résumer les qualités fondamentales dans une théorie, et même d'en faire utilement la critique.

Est-ce rabaisser l'esthétique que d'en chercher le côté profitable? Est-ce nuire à son prestige que d'en tirer des considérations qui touchent à l'ordre pratique? N'est-ce pas plutôt assurer son crédit que de la mêler à l'exercice de l'art et de la développer dans cette sphère moyenne de son activité, où elle peut devenir non seulement le puissant élément d'une instruction spéciale, mais encore, à une époque où on met l'art dans l'école, un des ressorts de l'instruction nationale. Quant à nous, nous pensons être dans la vérité en invoquant l'autorité de cette esthétique pratique dans toutes les questions qui intéressent la théorie des arts. Pour elle, elle sera toujours en mesure d'intervenir, soit qu'il faille créer des œuvres ou les juger, soit qu'il s'agisse d'organiser des enseignements. C'est en devenant la confidente de l'artiste et sa conseillère, c'est en éclairant l'homme du monde et en inspirant l'homme d'État, c'est en se rendant capable d'instruire même l'enfant qu'elle sera la vraie philosophie de l'art.

S'il me restait quelque doute sur les idées que j'émets une considération bien naturelle me rassurerait. En arrêtant que l'enseignement institué au Collège de France comprendra l'histoire de l'art avec l'esthétique, le fondateur a suffisamment indiqué qu'ici les connaissances d'un ordre positif doivent entrer en balance avec les données abstraites de la philosophie, et que la vérité vivante et mobile des faits était appelée à apporter un tempérament à la vérité immuable, où nous élèvent nos facultés spéculatives. L'étude des conditions qui font l'œuvre d'art, des conditions sans lesquelles l'œuvre d'art n'existerait pas, est un lien nécessaire entre l'esthétique et l'histoire; car de cette étude ressort en grande partie le critérium des jugements que nous devons porter sur l'art et sur les artistes de tous les temps et de tous les pays.

L'histoire de l'art, telle qu'elle est encore généralement entendue, est restée l'histoire du Beau classique. On en cherche les avant-coureurs en Égypte, en Assyrie et dans l'Asie Mineure; on l'étudie en Grèce lorsqu'il est arrivé à tout son éclat, et, plus tard, dans l'Empire romain, où on le voit décliner et s'obscurcir. On suit sa décadence au milieu des écoles byzantines. Et à partir de là, on doit traverser le moyen âge pour montrer ses derniers reflets à la Renaissance et dans les temps modernes. Mais cet enchaînement naturel des faits n'est pas toujours observé. Il arrive que ceux qui s'attachent à l'antiquité s'y arrêtent. D'un autre côté, les érudits, qui font des siècles plus récents leur étude préférée, sont portés à s'y renfermer. Il est rare que le programme d'une histoire de l'art, même envisagée comme la glorification des anciens, soit complètement rempli. C'est même tardivement que l'on a commencé à s'occuper de l'art du moyen âge en y introduisant la chronologie et un ordre philosophique. Depuis la Renaissance, on le considérait, ou peu s'en faut, comme un temps barbare. Le mot gothique employé par les meilleurs écrivains du XVII^e^ siècle, dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais souvent aussi dans son acception ironique, ne se trouve même pas dans la première édition du dictionnaire de l'Académie française.

On sait que la réhabilitation du moyen âge est une œuvre de notre temps et en grande partie une œuvre française. Nos savants et nos artistes l'ont poursuivie au nom de l'histoire et du patriotisme; ils ont mis à l'accomplir une sorte de point d'honneur national. Mais l'art lui-même était intéressé à ce que la connaissance d'une suite de siècles qu'il avait si brillamment inspirés ne nous fût pas perpétuellement refusée. Cette satisfaction a été donnée à la vérité, à la justice, et les noms des hommes qui ont contribué à cet acte de réparation ne seront jamais oubliés. Louis Vitet et Prosper Mérimée y eurent un part considérable. Un autre initiateur, celui-là artiste et érudit, investigateur infatigable, travaillant du crayon et de la plume avec une habileté merveilleuse, Viollet-le-Duc, a éclairé ces temps d'une lumière qui ne leur sera plus ravie; il a donné à l'art du XIII^e^, du XIV^e^ et du XV^e^ siècle une théorie esthétique fondée sur une connaissance approfondie des monuments, de l'histoire, de la littérature et des mœurs de ces temps dédaignés. Mais l'inspiration est venue de plus loin et aussi de notre pays. Elle date de la création du Musée des Monuments français, organisé par Alexandre Lenoir dès 1790, et qui, dispersé en 1814, est resté le premier exemple et le

type des collections historiques que nous voyons se former de toutes parts.

Ainsi va toujours s'étendant le champ de l'histoire. Mais cela ne se fait pas sans résistance. Le beau classique est incomparable, et nous le mettons au-dessus de la discussion. Mais l'admiration dont il est l'objet, l'amour exclusif des formes que l'antiquité nous a transmises et que la pratique de près de quatre siècles de Renaissance a rendues traditionnelles inspirent toujours une défiance marquée contre tout ce qui ne se rattache point, par des signes étroits d'allégeance, aux modèles qu'Athènes et Rome nous ont laissés. La lutte n'est pas encore finie, et chez nous l'art gothique, qui a pris rang dans l'histoire, n'a pas encore sa place dans l'enseignement de l'État. Fait illogique dans un pays qui assure la conservation de ses monuments historiques par un important service administratif, sorte d'ingratitude chez une nation qui, au moyen âge, a tenu le flambeau des arts.

L'histoire, dans sa logique, est donc plus libérale que l'art, enclin par nature, à quelque passion. Mais a-t-elle, aujourd'hui, accompli sa tâche entière? A-t-elle tout embrassé? Rien, assurément, de plus heureux pour nous que de rester dans le cercle où elle s'occupe de l'art. L'antiquité est notre patrie idéale; nous trouvons, surtout en Grèce, un intime enchaînement, une filiation de chefs-d'œuvre qui se suivent comme des générations, et nous nous inclinons devant eux à cause de leur beauté et de l'éternelle raison dont ils sont l'image. Ont-ils été surpassés quelque part, dans quelque région encore peu connue et placée au bout du monde? Nous sommes prêts à déclarer que ce n'est guère possible. Et l'eussent-ils été que nous ne pourrions que difficilement accorder un égal respect à des productions qui, par leur caractère le plus profond, différeraient de celles que nous entourons d'une admiration héréditaire.

Mais l'histoire de l'art est une branche de l'histoire de l'humanité; il ne nous est pas permis de la comprendre autrement. Sommes-nous maîtres de nous occuper seulement des œuvres que des races, que nous regardons comme privilégiées, ont tirées de leur génie? Prendrons-nous le parti de ne voir le monde que dans un cercle d'élection? Exclurons-nous l'Orient de nos études? Je ne crois pas que nous en ayons le droit. On dit, à la vérité, que l'art de l'Orient est déréglé : mais là-bas la raison humaine a-t-elle perdu ses privilèges? On observe qu'il ne présente pas un développement sensible dans le sens du progrès : sommes-nous bien certains de cette immo-

bilité? On ajoute que les races qui occupent les vastes empires des Indes, de la Chine et du Japon n'ont point conçu la beauté idéale. Cependant, plus leurs productions nous sont connues, plus nous devons revenir sur ce préjugé. D'ailleurs, ne soyons pas inconséquents. Quelle que soit leur valeur, elles exercent aujourd'hui sur nous une influence considérable? Et pour qui suit le mouvement des arts, il serait difficile de prétendre que nous ne leur empruntions pas sans cesse.

Ce que l'on dit encore des arts de l'Orient, on l'avait longtemps supposé de sa philosophie. Nous croyions aussi pouvoir nous réserver le monopole de l'art de penser. Et, cependant, un jour est venu où il a fallu reconnaître qu'il y avait eu dans l'Inde des écoles philosophiques qui, sans connaître peut-être le syllogisme, mais en raisonnant sur le fond de la nature humaine, avaient remué tous les problèmes que nous avions nous-mêmes agités, et parcouru, comme nous, le cercle entier des hautes spéculations. On s'est aperçu que ces écoles avaient spontanément, et aussi bien que les nôtres, produit des systèmes qui représentent également, et avec toutes leurs nuances, le matérialisme, l'idéalisme, le scepticisme et le mysticisme. Et l'on en vient aujourd'hui à trouver fort injuste le dédain que Tennemann professait pour elles, bien qu'il soit mort avant la publication des *Essais* de Colebrooke, mais parce qu'il ne pouvait ignorer la traduction que Wilkins avait faite du *Bhagavad-Gita*. De son côté, l'Empire du Milieu a eu aussi ses penseurs, dont les doctrines depuis longtemps ne sont plus un mystère, et qui ont pris désormais dans l'histoire de la philosophie morale un rang qu'on ne leur conteste pas.

Et maintenant serai-je mal venu à dire qu'une place est due à l'Orient dans l'histoire de l'art? Et n'y a-t-il pas en faveur de cette opinion tout au moins de fortes présomptions? Les chefs-d'œuvre sont rares en tout lieu, et dans ce monde lointain autant que dans le nôtre. Le commerce ne les exporte pas. Il y a aussi dans ces contrées des amateurs, qui sont des patriotes passionnés et jaloux. Cependant, nous connaissons déjà, d'une part, des peintures remarquables, et particulièrement des portraits, et, d'un autre côté, des figures d'idoles bouddhiques qui ont en partage la justesse des proportions et la correction des formes, et qui offrent une expression morale pleine de profondeur. Si la chronologie des écoles auxquelles de pareilles œuvres appartiennent est obscure, nous ne devons pas leur en garder rancune. Mais en attendant d'être mieux instruits en ce qui les concerne, combien ne devons-nous pas nous applaudir d'en

savoir davantage sur la philosophie des contrées où elles se sont produites! En l'étudiant, nous pouvons mieux nous rendre compte du caractère de l'art qui s'est développé dans le même milieu qu'elle, et il devient possible d'assigner par avance une date à certaines de ses manifestations. Ce qui existe dans les idées passe inévitablement dans les faits. Si cela est vrai, ne doit-on point, par exemple, rattacher l'apparition de l'élément fantastique dans les arts de l'Orient au développement qu'a pris dans sa philosophie un mysticisme exalté? C'est un point de vue qui mérite quelque attention.

On se souvient qu'au commencement du XVIIIe siècle un disciple de Leibnitz, Wolf, le futur maître de Baumgarten, de celui-là même qui devait fonder et dénommer l'esthétique, on se souvient que Jean Chrétien Wolf, ayant, dans une solennité académique, prononcé un discours dans lequel il faisait l'éloge de la morale pratique des Chinois, se vit en butte à une violente persécution religieuse. Ce qu'il disait ne différait guère de ce que le père Couplet avait écrit sur le même sujet dans son grand et bel ouvrage publié à Paris en 1687. Néanmoins, sous peine de la corde, il fut obligé de s'enfuir de l'université de Halle, où il enseignait, pour avoir loué Confucius. On n'eut jamais rien de pareil à redouter dans la grande et belle institution du Collège de France. En ce qui me concerne, j'espère que, pour parler en leur temps de la Chine et du Japon, je ne serai point taxé d'hérésie et mis hors l'esthétique. Je sais que, si j'en venais un jour à parler de Tsaō-pa ou de quelque peintre célèbre de l'époque des Thang, je ne serais pas désavoué par les maîtres qui enseignent ici des sciences si proches de la nôtre : la philosophie, les langues et l'histoire. Nous sommes fort libéraux, et nous rions un peu de la muraille de la Chine. Mais quelquefois on pourrait croire que c'est nous qui l'avons bâtie.

Ce qui est incontestable, c'est que l'histoire et la critique de l'art ne peuvent que gagner à disposer de documents toujours plus nombreux, et à voir apparaître sans cesse des points de comparaison nouveaux : car par là se dégagent d'entre les particularités caractéristiques et les caprices des arts étrangers, le principe permanent de l'art, la marque de son universalité. Pour arriver à ce résultat, l'histoire et l'esthétique doivent se prêter un mutuel concours. D'une part, la science n'oubliera pas qu'elle repose sur des faits dont l'histoire implique la réalité; d'autre part, le fait ne s'absorbera pas en lui-même, s'interdisant de remonter aux lois dont il relève et qu'il contient en puissance. Il ne s'agit point ici d'un simple enregistrement, si véridique qu'il soit. C'est l'amour que nous portons à l'art qui nous

intéresse à son histoire. Celle-ci ne porte pas avec elle sa véritable clarté : disons-le, elle n'est pas son propre but. Certes, il est du plus grand intérêt que les faits soient classés dans un ordre rigoureux : l'histoire agrandit ainsi le domaine de l'art, mais la lumière lui vient de l'esthétique, car sans elle les faits resteraient dépourvus d'interprétation et de critique, et leur recherche n'aboutirait qu'à satisfaire une stérile curiosité.

Encore un mot. Si l'esthétique et l'histoire de l'art doivent s'éclairer mutuellement, cette dernière ne peut non plus se passer de la philosophie de l'histoire. Celle-ci détermine l'importance du rôle joué par les arts dans chaque civilisation, elle nous fait connaître la part qu'ont eue à leur développement le patriotisme, la religion, la poésie, le luxe ou l'amour du Beau ; elle nous conduit en définitive à concevoir, à côté de l'esthétique des artistes et des écoles, une esthétique des races et, par suite, à reconnaître la nécessité d'une esthétique d'État.

Du reste l'histoire de l'art nous réserve bien des sujets nouveaux. Dans le nombre j'en veux citer un qui n'est pas sans importance. S'est-on jamais proposé de nous faire connaître quelle a été, au cours des âges et suivant le génie des nations, l'interprétation des formes vivantes ? C'est là un point essentiel pour le philosophe, pour le critique et pour l'artiste. Un exemple fera comprendre la nature de ce travail. La représentation de la tête de l'homme a toujours été d'un grand intérêt. Comment, dans les différentes conditions où elle a pu être exécutée, comment cette représentation a-t-elle été entendue aux points de vue distincts du caractère, du sentiment de la vie et de l'expression ? Comment et par quels moyens ces trois objets, qui quelquefois se contredisent ou se confondent, ont-ils été atteints ? Ce n'est là qu'un sujet partiel ; mais c'est un assez grand sujet : il relève comme ceux du même ordre d'une érudition spéciale qui, par la comparaison et la mise en œuvre des documents, devient pour la langue figurée de l'art une sorte de philologie.

Je le crois, on doit trouver dans le rapprochement continuel des faits et des idées, de la théorie et de la technique, le sujet de longues études. Mais qu'il s'agisse de chefs-d'œuvre classiques ou de documents ayant une valeur purement historique, on n'en peut juger que par les yeux. Les qualités d'une œuvre d'art sont avant tout du domaine de la perception extérieure. Or, une perception ne se décrit pas. Sans doute, on expliquera le sujet d'un tableau, on dira la place et la relation des personnages, on décrira leur action, on qualifiera leur expression. Mais quant à donner une

idée même lointaine de la réalité de l'œuvre avec des mots, on ne le pourra jamais. Bien plus, en serrant encore davantage cette idée, on trouverait que les gravures et les photographies exécutées d'après une peinture n'en donnent qu'une sorte de fantôme. L'atmosphère, la qualité du coloris, la poésie pittoresque de l'œuvre et son harmonie, tout cela nous échappe dans des reproductions dont les ressources sont bornées au clair-obscur. Que dire de la sculpture? Combien de dessins seraient nécessaires pour rendre une statue sous tous ses aspects? Les dimensions que lui a données l'artiste sont un élément important de l'impression qu'elle doit produire : comment en rendre compte? Ah! sans doute, nous avons les moulages. Mais la matière choisie et employée par le statuaire pour son œuvre n'en est-elle pas comme une partie intégrante? Le marbre, le bronze, l'ivoire, l'argent, l'or, n'ont-ils pas chacun son caractère qui s'ajoute à celui de l'ouvrage, qui se combine avec l'idée et la forme pour leur donner leur signification tout entière? A peine le plâtre la fait-il soupçonner.

Quant à l'architecture, nous ne méconnaissons pas que des plans et des élévations, des coupes et des vues perspectives puissent, dans une certaine mesure, faire comprendre un édifice. Mais cette connaissance immédiate, à la fois extérieure et intrinsèque qui naît d'un coup d'œil, qui la donnera si ce n'est le monument lui-même? On n'est vraiment touché d'une œuvre d'art que lorsqu'on est en sa présen e. Encore nous faudrait-il des musées de reproductions. Néanmoins, n'exagérons pas les difficultés de cette partie de notre tâche; malgré ce qu'elles peuvent avoir d'imparfait, les représentations figurées sont supérieures à toute parole humaine. Nous recourrons donc souvent à leur témoignage. La nature de notre enseignement nous en fait un devoir et une nécessité.

Et ce n'est pas tout encore. Il y a dans la constitution des œuvres d'art telles parties qui ne peuvent s'expliquer que par les procédés au moyen desquels elles s'exécutent. C'est seulement en étant initié, par les yeux, à ces pratiques essentielles que l'on entre dans une appréciation exacte de certains modes caractéristiques suivant lesquels la peinture et la sculpture se produisent. Cela est vrai, par exemple, pour le bas-relief et pour la fresque. Est-ce à dire que nous devions un jour aller jusqu'à la pratique? Il peut se présenter tel cas où pour rendre la leçon profitable on soit conduit à dessiner, à peindre ou à sculpter.

Nous venons de tracer le cadre de notre cours. Nous en avons exposé sommairement les matières; nous avons fait connaître quels

sont les moyens dont nous devrons nous aider. L'objet de nos leçons est défini : c'est l'esthétique dans ses rapports avec l'enseignement de l'Art. L'ordre dans lequel nous suivrons notre programme est celui même que la logique a dicté. Il n'est pas nécessaire d'y revenir.

On nous reprochera certainement de ne faire ici qu'une esthétique intéressée. Nous n'hésitons pas à reconnaître que tel est notre but. Ceux qui aiment l'art et qui le tiennent en honneur ne seront pas surpris de notre intention. On ne s'étonnera pas que l'art ne veuille, cette fois, envisager que lui-même et qu'il ne cherche dans la science que son propre bien. Mais, tout en affirmant son indépendance et sa perpétuité, et justement a cause de cela, il s'assimilera toutes les parties de la philosophie qui lui apportent des forces, celles qui établissent sa noblesse, qui lui indiquent le but auquel il doit tendre, celles enfin qui lui donnent l'autorité dont il a besoin vis-à-vis de lui-même. Que l'esprit s'élève plus haut que l'art, c'est son privilège. Mais l'art, du moins, doit s'attacher à retenir de l'esprit tout ce qu'il en peut contenir. C'est par ce commerce prolongé qu'il acquerra une autorité véritable et le pouvoir de rester au niveau dont il ne doit pas descendre.

Les idées que nous émettons ici n'ont aucune prétention à devenir un système : c'est une méthode critique que nous désirons appliquer. Mais telle quelle est, notre méthode s'exercera dans un monde à part et qui est unique et complet : c'est le monde de l'art. Par bien des côtés il tient au monde réel ; par bien d'autres il s'en éloigne, et c'est par là qu'il est meilleur. Il a ses lois, son unité et son harmonie. Tout ce que nous y voyons paraître avec plus ou moins de perfection porte en soi le caractère d'une création volontaire, personnelle, qui admet le génie et exclut l'intervention du hasard. Là tout ce qui est matériel proclame une origine immatérielle, tout ce qui est visible parle de ce qui ne se voit point. Tout y vient de l'esprit; tout y remonte à l'esprit.

En poursuivant le rapprochement, nous voyons que nos facultés esthétiques s'exercent sur les productions de l'art aussi bien que sur les œuvres de la nature. L'observation soumet les unes et les autres au même examen. Toutes deux peuvent éveiller en nous l'idée du Beau, idée désintéressée qui assigne à l'objet qui la fait naître une place à part entre les choses. Cette sorte de délectation qu'elle nous cause, nous la goûtons par un sens particulier qui est au plus profond de notre âme. Mais la mission de l'art est de la provoquer.

Que dire de la vie dont les œuvres d'art sont douées ? Ce n'est pas une vie de mouvement et d'évolution ; ce n'est pas la vie comme elle naît et meurt chaque jour. C'est une vie de détermination et de choix ; elle est irrévocablement fixée; elle réunit les conditions d'un ordre supérieur, et c'est par là qu'elle devient durable. L'ordre et la perfection semblent défier le temps. La beauté nous apparaît ainsi comme le fait d'une création bienfaisante et comme la condition d'une existence éternelle. Et ce n'est pas tout. Cette beauté est féconde. La vue des chefs-d'œuvre fait naître dans l'esprit, avec l'enthousiasme, l'amour et le besoin de créer. Elle produit ainsi des œuvres qui s'engendrent l'une l'autre, comme les êtres qui animent notre monde terrestre.

Quelle que soit l'action que les productions de l'art exercent sur le sentiment, la raison à son tour intervient pour les apprécier. Elle les analyse, s'interroge à leur sujet, remonte des effets à la cause. Elle le fait et, comme dans l'univers, elle trouve sur ce point un mystère. D'où vient la nécessité de créer? Quelle est cette force primordiale et irrésistible qui pousse l'homme à devenir fécond comme la nature et comme l'auteur des choses ? L'artiste ne sait pas son secret. Mais si l'art nous découvre son but, si ce but est le Beau si étroitement uni au Bien suprême, il nous fait concevoir de l'ordre universel ou de ses fins une idée consolante.

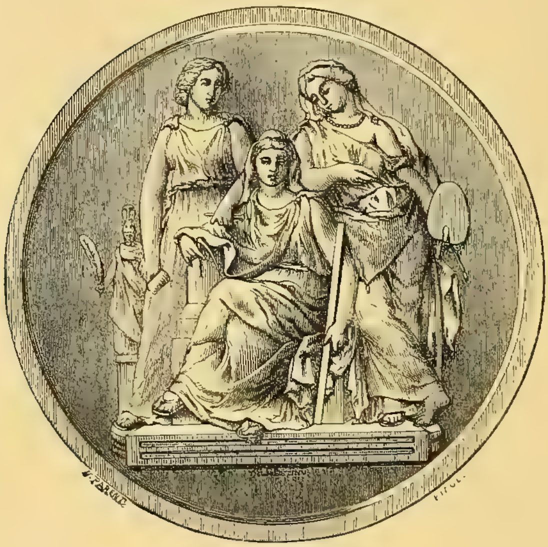
Enfin pour se communiquer l'Art a sa langue ; il a son écriture et sa grammaire. Cette langue exprime les modes divers de son activité qui se nomment entre tous la peinture, la sculpture, l'architecture ; ces modes eux-mêmes ont comme des dialectes : ceux qui les emploient s'en servent avec plus ou moins de bonheur, mais tous aspirent à le faire en perfection. Cependant leur travail, bien qu'il soit commandé par l'inspiration, ne se fait pas sans règles : il en a d'absolues. L'Art a sa logique, sa mathématique et sa physiologie : ce que ces sciences lui apportent est ce qu'il y a en elles de fondamental et de plus certain. Il a son histoire à lui vieille autant que l'homme, abondante en faits variés, en splendeurs et en renouvellements. Et pour tout couronner, il a sa philosophie qui, au milieu des faits passagers, représente les lois de la pensée et les droits de l'idéal.

Tel est ce monde de l'art dont j'ai voulu résumer les caractères principaux et les titres à l'autonomie ; monde où l'on vit de sentiment, de contemplation admirative et d'inspiration féconde, mais où il y a aussi quelques tourments. Le travail y rencontre des épreuves. Il a ses chemins douteux et, chose qui ne s'était jamais vue jusqu'ici, on

y hésite entre des systèmes. Il s'agit donc là aussi de la vérité, d'une vérité qu'on cherche avec passion et avec angoisse. N'est-ce pas dire assez que, dans ce monde, l'homme apparait à son tour et que par là s'éveille en nous une naturelle sympathie : car cet homme qui cherche sa voie, c'est l'artiste, c'est l'ami de l'art.

Puissé-je, soutenu par le désir de trouver le Beau dans le vrai et surtout par la conscience comme par la volonté d'accomplir une œuvre utile, bien remplir ma tâche; heureux d'apporter à ceux qui me suivront le fruit de mon expérience et ce qu'une vie déjà longue m'a enseigné de la science de l'Art et de sa philosophie.

EUGÈNE GUILLAUME.






MONUMENTS D'ART

# DE LA VILLE DU MANS

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

---

En réalité, le tombeau de la reine Bérengère, quelque remarquable qu'il soit, ne compense guère les pertes subies à différentes époques. Tout ce que le cardinal de Luxembourg, entre autres choses, avait fait pour l'embellissement de sa cathédrale, a complètement disparu, en 1562, sous les coups des protestants. Non seulement ils ont détruit le jubé dont nous avons parlé précédemment, mais encore les quatre tombeaux placés en

1. Voir la *Gazette des beaux-arts,* 2e période, t. XXXIII, p. 17.

La première partie de cette étude était déjà tirée et prête à paraître lorsque sont arrivés d'Angleterre les renseignements demandés trois mois auparavant. Suivant M. Edmond Bishop, qui, du reste, ne prétend pas trancher définitivement la question, l'épée dont nous avons donné un dessin (Voy. p. 19) porterait, d'un côté du pommeau, les armes des Longespée unies à celles des Plantagenet.

La branche masculine de la première famille, qui possédait le comté de Salisbury et jouissait d'une grande puissance, s'est bien, il est vrai, éteinte en 1256; mais rien n'empêche que la fille et héritière de Guillaume de Longespée, nommée Marguerite, n'ait imposé à son mari, Henri de Lincoln, l'adoption de ses propres armoiries. Ce qui le ferait croire, c'est le titre de comtesse de Salisbury porté non seulement par Marguerite, mais encore par sa fille unique, Alice, qui épousa précisément un prince de la famille royale, Thomas Plantagenet, comte de Lancastre, descendant au second degré de Henri III.

Tout s'expliquerait donc assez naturellement si nous étions bien certain que le dessinateur, comme le veut M. Bishop, se soit trompé et ait indiqué sept lionceaux

avant, dans le transept [1]. Quant au monument élevé à la mémoire de Charles d'Anjou, comte du Maine, tout près du grand autel, à l'intérieur du chœur, s'il a échappé, dans son œuvre principale, à la destruction dont il était menacé, nous ne pouvons que difficilement nous faire une idée de l'effet qu'il produisait avec son enveloppe treillissée, ses balustres et ses épis destinés à porter des cierges. Le cuivre, sans jouer un rôle aussi grand que le marbre dans ce tombeau d'un caractère si particulier, tenait une place encore considérable par l'art avec lequel il était travaillé, par le fini des ornements semés un peu partout.

Bien que privé de ses accessoires, le tombeau de Charles d'Anjou est intéressant à un double point de vue. D'abord, on ne saurait lui refuser une origine étrangère; tout en lui rappelle l'Italie, et c'est assurément un artiste de la péninsule qui est venu au Mans sur l'invitation du nouveau souverain du pays. Mais, si déjà pareille constatation a son prix, que dirons-nous de la date à laquelle une œuvre aussi avancée a été exécutée? Nous sommes en plein règne de Louis XI, vers 1474 ou 1475, car le comte du Maine est mort le dixième jour d'avril 1473 (n. s), et les choses durent marcher d'autant plus vite que le choix du sculpteur était pour ainsi dire arrêté d'avance.

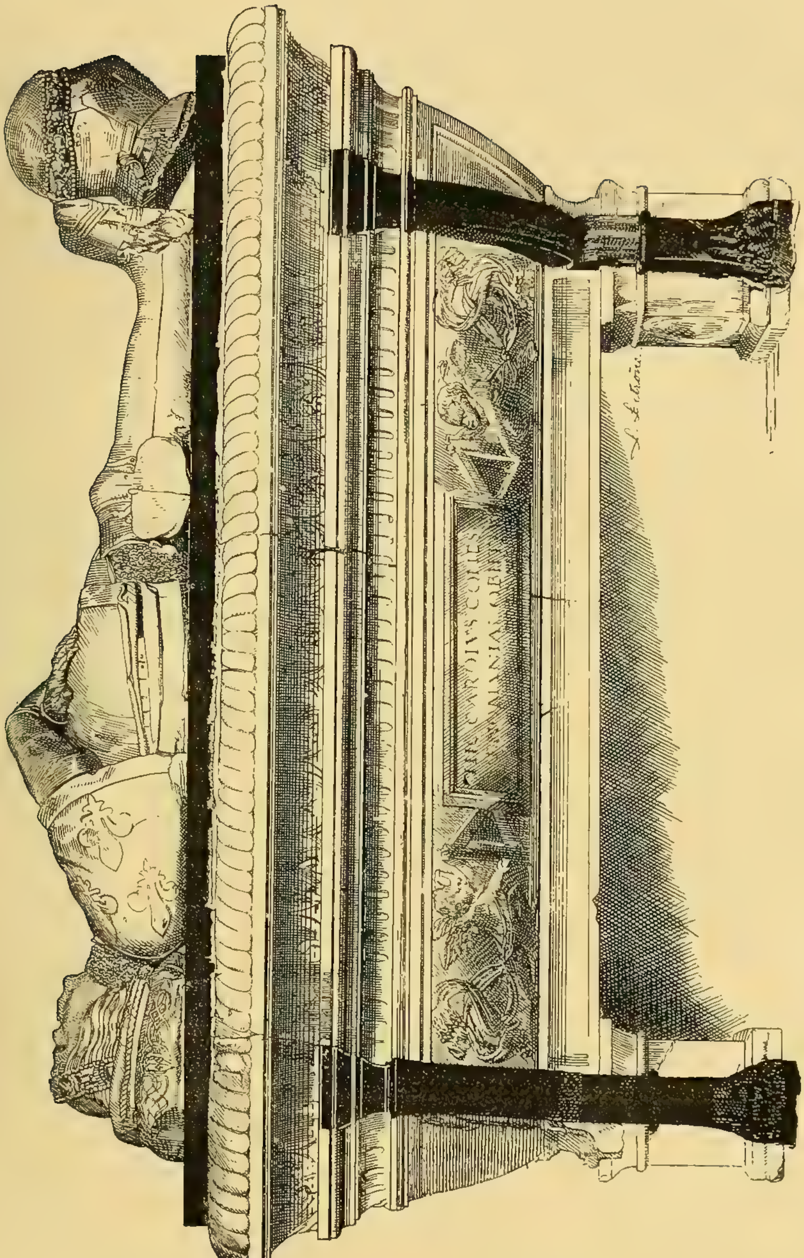
En effet, depuis plusieurs années déjà, la petite cour du Mans, il est facile de le constater, faisait bon accueil aux changements opérés de l'autre côté des monts. C'est à sa sollicitation que Francesco Laurana, l'un des artistes qui ont le plus gagné aux récentes découvertes [2], prit pour la première fois le chemin de la France, et la médaille où le comte du Maine, Charles IV, celui-là, précisément,

là où, régulièrement, il ne doit y en avoir que six. Aucune famille anglaise, paraît-il, n'a des armoiries correspondant aux premières données, et celles des Longespée seules sont conformes aux secondes. Quant à l'écu gravé sur la face opposée (d'azur aux fleurs de lis d'or sans nombre), il pourrait rappeler un cadeau du roi de France, qui ne voyait pas sans doute avec déplaisir les révoltes continuelles du jeune prince. Quoi qu'il en soit, le comte de Lancastre, fait prisonnier par les troupes d'Édouard II, fut décapité en 1322.

L. P.

1. Ces quatre tombeaux renfermaient les dépouilles : 1° du cardinal Philippe de Luxembourg; 2° de Thibault, père de Philippe, évêque du Mans; 3° de François, son père, vicomte de Martigues; 4° de François, son neveu, également évêque du Mans.

2. A. de Montaiglon, *Chronique des arts*, 1881, p. 79 et 111. — Aloïss Heiss, les *Médailleurs de la Renaissance*, 1882. — Docteur Barthélemy, *Chapelle Saint-Lazare, à la cathédrale de Marseille*, 1885.



TOMBEAU DE CHARLES D'ANJOU.

(Cathédrale du Mans.)

dont le tombeau nous occupe, est figuré avec la légende *Karolo VII imperante*, a précédé toutes les œuvres du même genre exécutées pour les autres princes de la famille [1]. Du reste, si, avant de se rendre en Provence, Laurana n'eût séjourné quelque temps au Mans, on ne comprendrait guère l'ordre dans lequel apparaissent les médailles sorties de ses mains. Le fou Triboulet seul se fût alors permis de prendre la place réservée à Jeanne de Laval [2].

Est-il étonnant après cela que Charles d'Anjou se soit tourné aussitôt vers l'habile artiste dont les talents lui étaient connus, lorsqu'il voulut, en 1473, élever un tombeau à la mémoire de son père? Laurana, qui était alors en Sicile, où d'importants travaux de sculpture lui avaient été confiés [3], se trouvait plus que tout autre familiarisé avec les traits du défunt, et l'exécution de la statue qui devait tenir une si grande place dans le monument ne pouvait être confiée à un ciseau plus capable de conduire l'ouvrage à bonne fin. Cette considération, d'ailleurs, ne guidait pas seule le jeune prince; avant tout, il désirait frapper les esprits par quelque chose de nouveau et, le premier, entrer dans une voie qui présentait tant d'avantages. On avait eu le tort de laisser échapper un artiste qui, sans posséder une valeur extraordinaire, était on ne peut plus apte à jouer le rôle d'initiateur; lui se chargeait de le rappeler et, après l'avoir employé à son usage, il comptait bien l'introduire de nouveau auprès du roi René. Et, de fait, nous le trouvons quelques années après (1477-1483) installé à Marseille, où il travaille tout à la fois pour la cathédrale de cette ville et pour les Célestins d'Avignon [4].

Le tombeau de Charles d'Anjou, assez semblable à un berceau,

1. Le roi René, Jeanne de Laval sa seconde femme et Jean d'Anjou son fils. Ces différentes médailles de Laurana sont datées de 1461, 1463 et 1464.

2. La médaille de Triboulet, comme celle de la reine, porte simplement la date de 1461; l'une et l'autre ont donc pu être exécutées dans les derniers mois de l'année, tandis que celle du comte du Maine se trouve forcément antérieure à la mort de Charles VII, arrivée le 22 juillet. Ajoutons que, de Provence, Laurana dut se rendre d'abord en Anjou, puis en Lorraine, suivant dans leurs déplacements le roi René et son fils, dont il figura les traits en 1463 et 1464.

3. *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli* XV et XVI; *memorie storiche e documenti, per l'abate G. di Marzo*. Deux des gravures de cet ouvrage (la Vierge de la cathédrale de Palerme et le bas-relief représentant saint Jérôme et saint Grégoire le Grand assis devant un pupitre, qui se voit à l'église Saint-François de la même ville) sont reproduites par M. Aloïss Heiss.

4. Lecoy de la Marche, le *Roi René*, t. II, p. 70, 105 et 378. — *Gazette des beaux-arts*, 1881, t. XXIII, p. 175, avec la gravure du retable. — Docteur Barthé-

est porté sur deux étroits massifs que renforcent de chaque côté des bandes de marbre noir terminées en griffes de lion. Une scotie, une large surface courbe et deux cavets occupent la hauteur; puis vient une bordure de godrons qui forme comme un cadre autour de la statue couchée du comte. Dans cet ensemble habilement combiné, tout est harmonieux. Nulle surcharge de détails, mais des ornements en nombre suffisant séparés par des profils d'une grande pureté. Actuellement, on ne peut plus faire le tour du monument, et c'est à grand'peine que l'on aperçoit sur la face tournée vers le mur, entre deux admirables rinceaux, l'écusson du défunt [1]. Du côté opposé, le



TOMBEAU DE CHARLES D'ANJOU.

(Détail de la face postérieure.)

décor change, et nous avons un cartouche à queue d'arondes tenu par deux Amours dont l'écharpe en sautoir ondoie d'une façon tant soit peu démesurée. Tout cela ne ressemble guère à notre moyen âge, et le sculpteur évidemment obéissait à un parti pris de se rapprocher autant que possible des anciens sarcophages.

lemy, *op. cit.* Le retable des Célestins, aujourd'hui placé dans une chapelle assez obscure de l'église Saint-Didier, a été exécuté de 1478 à 1481. C'est une œuvre intéressante plutôt que belle. On admire surtout, avec raison, l'architecture du fond. Quant aux figures, elles sont empreintes pour la plupart d'une véritable trivialité. Peut-être faut-il en chercher la cause dans l'origine de Laurana, qui était Dalmate, paraît-il, et non Italien. Chaque fois qu'il n'avait pas à faire un portrait, la nature reprenait ses droits. Aussi, en un certain sens, les deux arcades qui donnent entrée dans la chapelle Saint-Lazare, à Marseille, nous semblent-elles préférables au retable d'Avignon. Là, du moins, s'il ne s'agit guère que d'ornementation, le goût le plus épuré a présidé au choix des motifs. C'est à croire que Thomas de Côme, dont M. Barthélemy nous a révélé la collaboration, donnait plus encore l'impulsion qu'il ne la recevait.

1. De France, à la bordure de gueules.

On ne se trompera cependant pas sur le pays où vécut Charles d'Anjou, non plus que sur le temps de sa mort, si l'on veut simplement jeter un coup d'œil sur les vêtements du prince. Non seulement ils indiquent un grand seigneur français, mais encore un contemporain de Louis XI. La cotte, serrée à la taille et doublée à la partie supérieure d'une sorte de pèlerine qui couvre le haut des bras, se portait au-dessus de l'armure vers 1470. Il en est de même des solerets, camards du bout, que l'on trouve concurremment avec les gênantes poulaines dès le commencement du XV^e^ siècle. C'est le premier pas vers les chaussures appelées *pieds d'ours*, qui apparaissent dès le commencement du règne de Charles VIII.

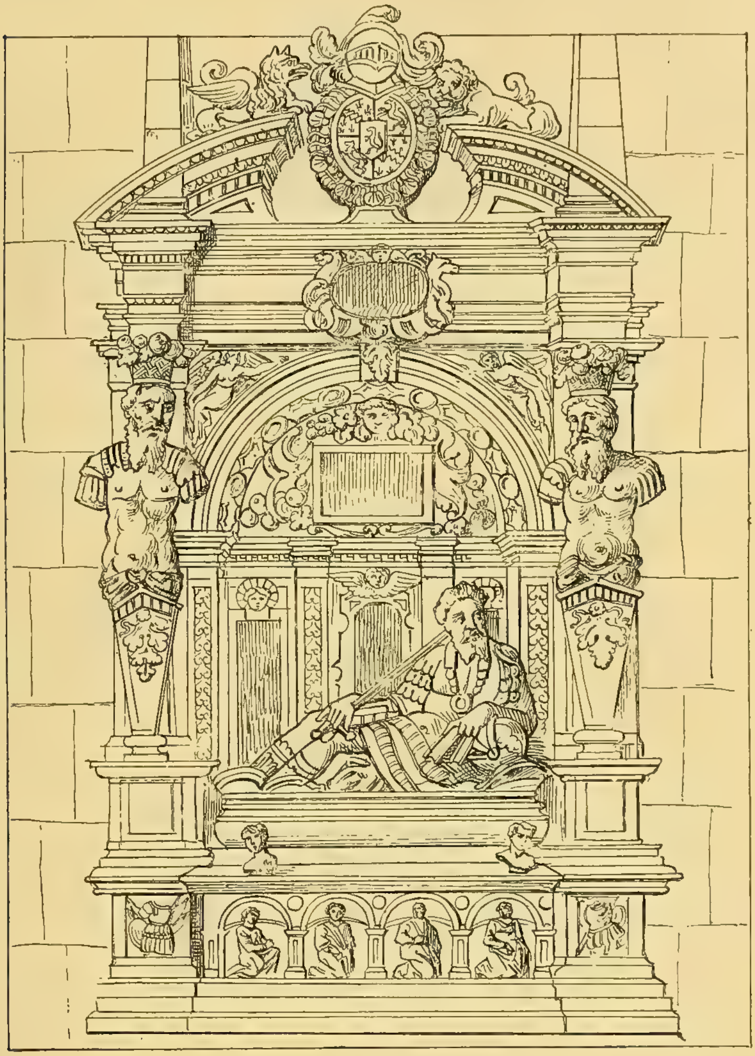
François Laurana — et nous l'en félicitons grandement — savait donc apporter une juste mesure dans l'emploi du nouveau style. Pour lui, il ne s'agissait pas de transformer les hommes de son époque en Grecs ou en Romains, mais de rajeunir seulement ce qui était susceptible de l'être, sans nous jeter dans un monde auquel nos mœurs et nos habitudes nous rendaient étrangers. Sous ce rapport, son œuvre a une supériorité incontestable, et le tombeau de Charles d'Anjou, outre qu'il est la première manifestation de la Renaissance de ce côté des Alpes, occupe une place distinguée dans l'histoire de l'art.

Un dernier tombeau reste à examiner. Comme le précédent, il ne nous est pas parvenu sans mutilations, et les révolutionnaires de 93 ne se sont pas crus dans l'obligation d'observer, à son égard, la même réserve que les protestants de 1562. Car, suivant une tradition que nous avons recueillie, tandis que ces derniers exerçaient leur rage indistinctement sur toutes les richesses de la cathédrale, rien ne fut touché au monument élevé par la piété fraternelle [1] à Guillaume du Bellay, seigneur de Langey, dans la chapelle actuelle de la Vierge, appelée jadis Notre-Dame du Chevet. Le souvenir des services rendus en certaines circonstances arrêta au moins cette fois les iconoclastes; ils ne voulurent pas, après sa mort, faire injure à l'homme qui, de son vivant, s'était montré le plus ferme champion des idées de tolérance en matière religieuse.

Gaignières, qui a dessiné tant de choses dans l'ouest de la France,

1. Le monument avait d'abord été projeté par René du Bellay, évêque du Mans, mais à sa mort (1546) rien n'était encore commencé. C'est par ordre des deux autres frères de Guillaume, Jean et Martin : le premier, évêque de Paris et cardinal; le second, négociateur habile et brave capitaine, auteur de *Mémoires* estimés, que toute l'œuvre, en réalité, a été exécutée.

n'a pas oublié, heureusement, le tombeau de Guillaume de Langey. Nous savons donc par lui, malgré la naïveté habituelle de son dessin,



TOMBEAU DE GUILLAUME DE LANGEY.

(D'après un dessin de Gaignières.)

quelles étaient les dispositions premières de cette œuvre magnifique. Sur un soubassement décoré, dans autant de niches, des quatre vertus cardinales, est placé, au centre, le lit de repos qui porte la statue à demi couchée du héros. Puis se dresse une grande arcade serrée, à droite et à gauche, entre deux colonnes en forme de Termes, la tête

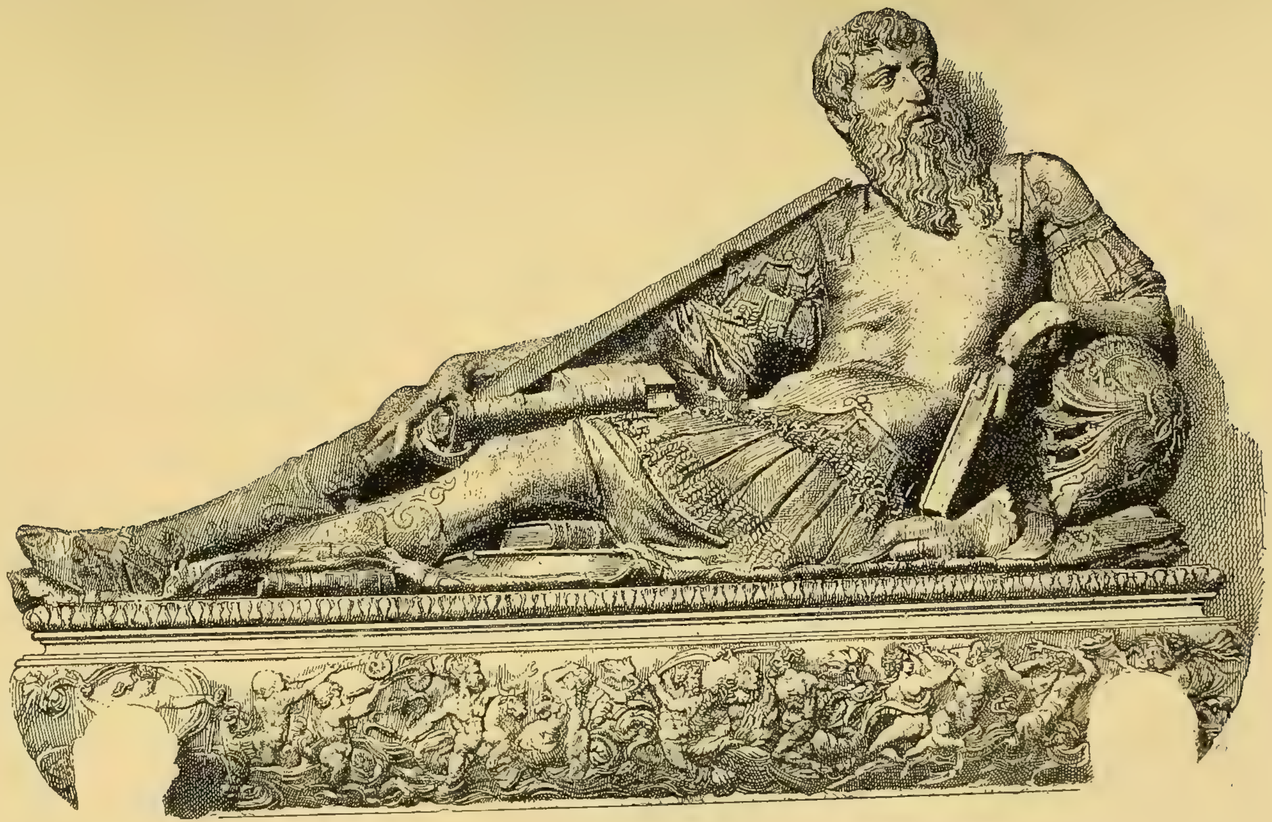
chargée d'une corbeille de fruits et la gaine reposant sur un riche piédestal orné à sa partie antérieure d'un panneau de marbre où sont figurées des armes de toute sorte. Nous ne parlons pas des anges agenouillés à la hauteur du sarcophage, non plus que des Renommées sculptées dans les écoinçons ; tout cela forme un ensemble extraordinaire que complète un fronton circulaire, avec pyramides sur les côtés et armoiries dans l'échancrure médiane.

Si le monument, à l'époque de la Révolution, a fait des pertes sensibles, il faut avouer cependant que toutes les parties essentielles, celles surtout qui au point de vue de l'art avaient la plus grande valeur, nous ont été conservées. C'est ainsi que, sauf une mutilation à la main gauche, la statue de Langey est intacte; la frise marine qui décore le lit de repos n'a subi que l'injure de quelques *graffiti*, et il en est de même des deux panneaux aujourd'hui reportés des côtés au centre. Quant aux Termes dont la tournure est si fière et le modelé si puissant, ils sont toujours à leur ancienne place. Nous pouvons donc, en connaissance de cause, juger du mérite de ce tombeau, établir des différences entre les sculptures et, finalement, accepter ou rejeter les attributions proposées.

Et, d'abord, il est bon de remarquer que la matière employée n'est pas partout la même. Tandis que le lit de repos et les grands panneaux inférieurs sont taillés dans le marbre, nous voyons que pour la statue du défunt et les deux figures engainées on s'est servi d'une pierre légèrement jaunâtre et à grain très fin. De là résultent certaines nuances dans la manière de procéder, plus de fermeté d'un côté et, de l'autre, plus de molle douceur. Nous sommes même tenté de croire qu'on peut y trouver une base solide pour établir une séparation au point de vue des responsabilités. Tout ce qui est pierre accuse une main française, et l'on ne pourra sans doute considérer la statue de Langey sans se rappeler celle de l'amiral Chabot[1]. C'est la même pose, la même manière de présenter la poitrine du héros au spectateur, d'appuyer son bras gauche sur un heaume richement orné.

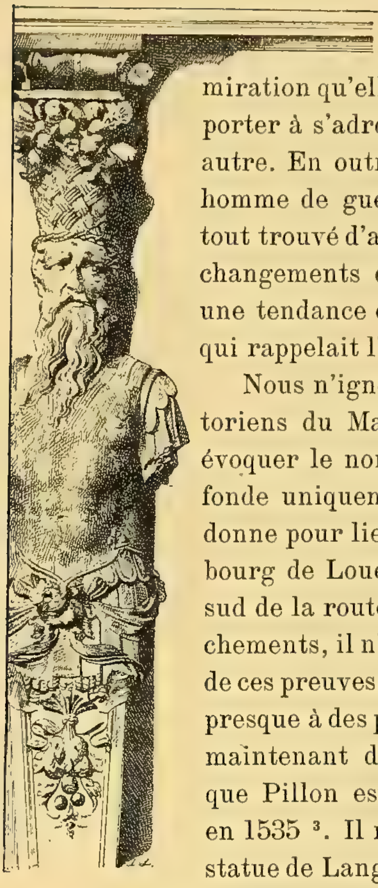
Quand on songe, du reste, que l'œuvre eut pour patron le cardinal du Bellay, il y a moins lieu de s'étonner des ressemblances que nous signalons. Évidemment la commande a été faite à Paris, au moment

1. La division que nous établissons ici ne s'étend pas au delà du tombeau de Langey. A propos de Saint-Denis, des Célestins de Paris, de la ville de Nantes, etc., nous avons montré ailleurs (*La Renaissance en France*) que le marbre était une matière souvent employée par nos sculpteurs.



STATUE DE GUILLAUME DE LANGEY.

(Cathédrale du Mans.)



TERME
DU TOMBEAU
DE G. DE LANGEY.

où la belle statue destinée aux Célestins venait d'être achevée [1]. L'admiration qu'elle inspira dès le premier instant devait porter à s'adresser à son auteur de préférence à tout autre. En outre, comme il s'agissait également d'un homme de guerre, le modèle était, pour ainsi dire, tout trouvé d'avance et il ne restait plus, avec quelque changements dans le costume, quelques sacrifices à une tendance de plus en plus développée vers tout ce qui rappelait l'antiquité, qu'à le mettre à exécution.

Nous n'ignorons pas, il est vrai, que tous les historiens du Maine ont cru devoir, à cette occasion, évoquer le nom de Germain Pillon. Leur opinion se fonde uniquement sur la tradition assez récente qui donne pour lieu de naissance au grand sculpteur le bourg de Loué, aux environs de Brûlon, un peu au sud de la route de Laval [2]. Car, d'établir des rapprochements, il n'y faut pas songer, et l'on n'a ici aucune de ces preuves morales qui, en bien des cas, équivalent presque à des pièces d'archives. Du reste, nous savons maintenant d'une manière certaine non seulement que Pillon est Parisien, mais encore qu'il est né en 1535 [3]. Il n'a donc pu être chargé de sculpter la statue de Langey à une époque où il comptait à peine une dizaine d'années.

Le Mans, cependant, possède bien en réalité une œuvre du Maître. Nous voulons parler d'une petite vierge en marbre blanc qui se trouve à l'église de la Couture, où on a eu la malencontreuse idée de la jucher à une hauteur demesurée. Aussi est-il difficile d'apprécier son mérite, et nous sommes réduit à publier

1. C'est-à-dire probablement en 1547. Chabot, comme Langey, était mort en 1543. Nous avons donné plus haut les motifs du retard apporté à l'exécution du tombeau de ce dernier.

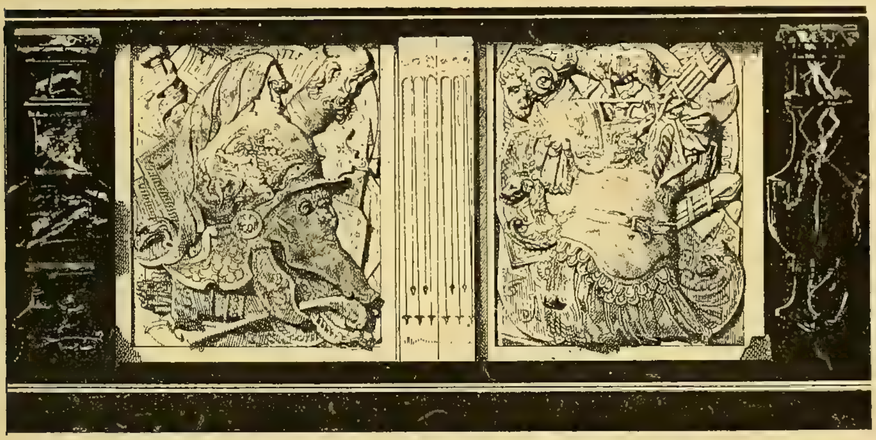
2. Cf. Le *Maine et l'Anjou*, in-folio, t. I^er, p. XXI. — Dom Piolin, *Histoire ecclésiastique du Maine*, t. V, p. 386. C'est Alexandre Lenoir qui, dans le *Musée des monuments français*, a, pour la première fois, mis en avant l'origine mancelle de Germain Pillon.

3. Cf. *Mélanges de littérature et d'histoire*, 1856, 1^re partie, p. 173 et 175. Il résulte de diverses dépositions que Germain Pillon « sculpteur ordinaire du roy » est né « ès faubourg Saint-Jacques » à Paris. Un témoin lui donne quarante-six ans en 1581.

seulement la pièce suivante, dont l'authenticité est incontestable[1].

Extrait d'un contrat consenti par frère Pierre Vincent, religieux de l'abbaye de la Couture, contenant diverses donations, passé à Paris le 1er décembre 1570, devant J. Lusson et V. Maupers, notaires. (Archives départementales de la Sarthe, H. 1284, folios 278, 279.)

« Et outre ledit sieur abbé (de la Couture, Nicolas Fumée) a consenti, et accordé, consent et accorde que si ledit frère Pierre Vincent, son religieux, alloit de vie à trespas, auparavant que d'avoir paié à honorable Germain Pillon, sculpteur du roy et bourgeois de Paris la somme de xxxv escus d'or soleil, sur et tant moins de laquelle ledit Pierre Vincent a pu paié et baillé



TOMBEAU DE GUILLAUME DE LANGEY.

(Panneaux inférieurs.)

vingt-cinq livres tournois... l'on puisse prendre (sur ses meubles) ce qui sera trouvé estre deu de reste de ladite somme de xxxv escus soleil pour achever de paier ledit Pillon... pour une imaige de Nostre Dame de pierre de marbre qu'il est tenu luy bailler et fournir, lequel imaige de Nostre Dame ledit religieux a donné et donne de sa part dès à présent pour estre mis sur le grand autel de ladite abbaye de la Coulture par la permission et au consentement dudit sieur abbé. »

« L'an 1570, le vendredi second jour de juin. »

*Signé :* LUSSON et MAUPERS.

La statue de Langey, quelque remarquable qu'elle soit, n'occupe à nos yeux que le second rang. A tous égards nous lui préférons l'admirable frise qui se déroule sur le devant du lit de repos. Aussi bien comme mouvement que comme finesse d'exécution, il est impossible

1. Communication de M. Robert Charles.

de rien désirer de mieux. Ce fouillis de tritons et de néréides captive dès le premier instant et, après avoir jugé l'ensemble, on se plaît à examiner chaque détail. Il n'est pas jusqu'aux animaux qui par leur diversité n'attirent l'attention. Le monde de la mer possède aussi ses chevaux, ses bœufs et ses lions que distinguent des nageoires à l'avant-train et une longue queue de poisson. Tous servent aux provocations, aux luttes corps à corps pour le seul butin recherché, c'est-à-dire une femme.

Ce long bas-relief, dont la blancheur contraste avec le noir des sphinx, également en marbre, qui lui servent de support, a-t-il une origine française ou devons-nous, à son sujet, mettre en avant le nom de quelque artiste italien? A vrai dire, en dehors de Jean Goujon, qui a si magistralement traité des frises marines à la Fontaine des Innocents, nous ne connaissons personne, de ce côté des monts, à qui il soit permis de songer quelque peu. En 1546, c'est-à-dire à une date où il commençait déjà à être célèbre, rien n'empêchait de lui confier un pareil ouvrage. Si, dans la frise, quelque chose rappelait la main du Maître, notre conviction, au besoin, pourrait donc se passer de plus sérieux arguments. Mais, malheureusement, il n'en est pas ainsi, et nous sommes bien obligé d'avouer que, suivant toutes probabilités, l'Italie peut exercer ici une revendication sérieuse. Seulement, quant à aller plus loin, nous ne l'essayerons même pas. Le Milanais surtout possédait alors tant d'artistes renommés qu'en l'absence de tout point de comparaison, il est bien difficile de faire un choix.

De la frise passons aux panneaux inférieurs. Des deux parts c'est la même main qui se fait sentir, et nous n'en voulons pour preuve que la répétition, sur un casque, à gauche, de la figure placée au centre du bas-relief. Du reste, il ne faut pas s'en plaindre, car rien n'est plein de vie et de mouvement comme cet homme nu, monté sur un hippocampe et brandissant à deux mains une touffe de joncs marins. Le casque dont nous parlons se complète, en outre, par un masque étrange où une tête de bélier est superposée à celle d'un porc. Certes, pour faire accepter ces fantaisies, il a fallu un talent remarquable qui ne s'est pas démenti, du reste, dans la cuirasse à lanières, sculptée en pendant, non plus que dans les armes de toute sorte, disposées en entourage. On voit là des lances, des javelots, des boucliers, une hache, un glaive, une enseigne et deux machines de guerre, dites *béliers*, en compagnie du *pedum* des Centaures[1].

1. Bâton plus petit, plus gros et à courbe moins accusée que celui dont se servaient les bergers.

Musee du Mans



Gazette des Beaux-Arts. ... GEOFFROY PLANTAGENET. EMAIL DU XII$^{e}$ SIECLE.

Le nombre des monuments d'art que nous avons étudiés est déjà respectable; cependant, rien ne serait plus facile que de l'augmenter encore. La sacristie de la cathédrale possède dans ses armoires d'admirables tapisseries que l'on montre deux fois par an. A la mi-juin seulement et au mois d'octobre, la longue suite de seize panneaux[1] qui déroule aux regards l'histoire et les miracles de saint Gervais et de saint Protais est exposée dans l'une des basses nefs. C'est une œuvre des premières années du XVI[e] siècle, à sentiment tout gothique, dont le donateur est connu par une inscription très prolixe. Il se nommait Martin Guerrande et était chanoine de l'église du Mans. Quel que soit le mérite de cette tapisserie, nous lui préférons, assurément, les trois panneaux consacrés à la vie de saint Julien. Non seulement le dessin est meilleur, mais toute la composition accuse un art bien plus avancé[2].

LÉON PALUSTRE.

1. Cette tapisserie mesure trente mètres de longueur sur deux seulement de de hauteur.

2. Cette dernière tapisserie porte les armes de Baudoin de Crépy, secrétaire du cardinal de Luxembourg.



# ÉTUDES

SUR

# LE MEUBLE EN FRANCE

## AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.

(QUATRIÈME ARTICLE [1].)

---

### LE DRESSOIR.

DRESSOIR ou buffet, meuble servant à exposer, à dresser les objets précieux et la vaisselle de table. Le dressoir est un coffre élevé sur un soubassement à jour, et s'ouvrant par devant au moyen de vantaux. Cette forme de dressoir-buffet, avec l'étage supérieur plein et l'étage inférieur vide, est la plus commune; cependant un grand nombre de dressoirs, surtout à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, présentent la disposition inverse, plus commode pour le service, c'est-à-dire que l'étage vide se trouve à la partie supérieure. Quelquefois, les deux étages sont vides.

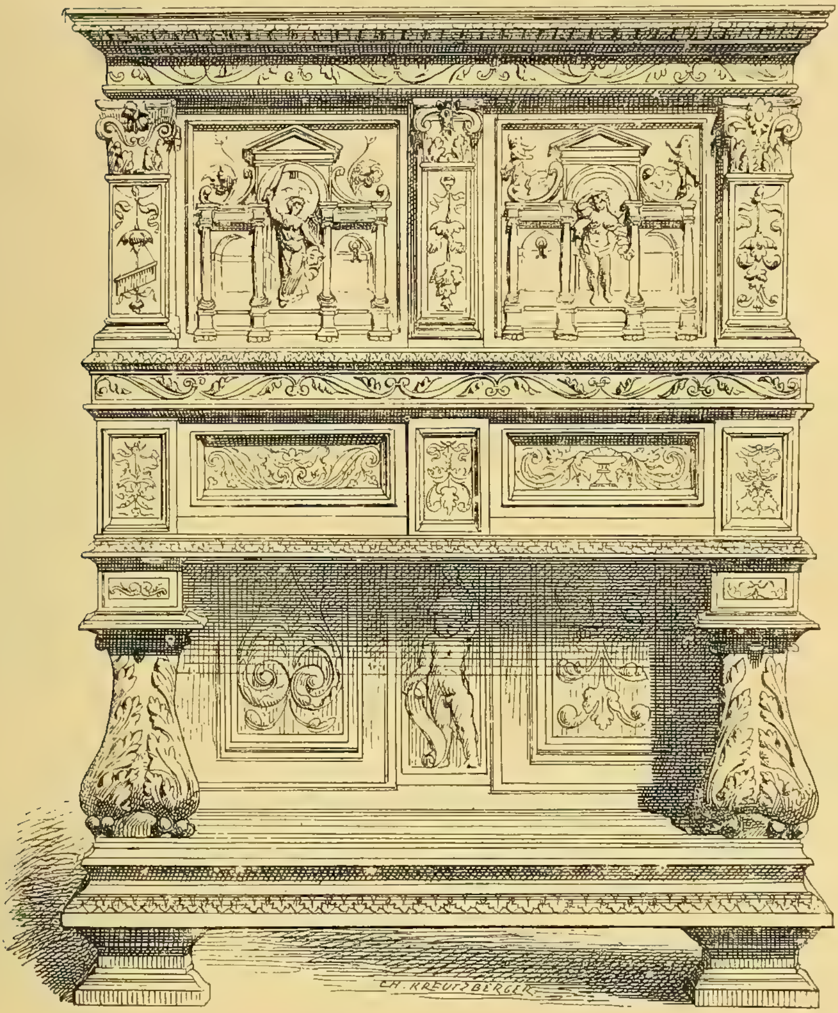
Construit pour servir de montre, le dressoir est peu élevé. Sa tablette supérieure est à la portée de l'œil et de la main; elle est surmontée souvent d'un couronnement en retraite avec ou sans gradins [2]. Une étiquette de rigueur détermine le nombre de ces gradins :

1. Voy. la *Gazette des beaux-arts*, t. XXXII, 2<sup>e</sup> période, p. 139, 218 et 361. Dans ce même volume, page 364, il faut lire : « Robert Estienne (Dict. latin-francois 1537) traduit, il est vrai, le mot bahu par *arca camerata*, c'est-à-dire à couvercle cylindrique; mais Henry Estienne, etc. »

2. Certains inventaires appellent dressoir aussi bien le meuble lui-même que la tablette servant d'étagère : « Un petit dressouer de boys, à quatre piez, et dessus le dict dressouer y a une petite planche de sapin qui sert de dressouer. » (*Inv. du château d'Angers*, 1471.)

« Madame de Charolais n'avait que quatre degrez sur son dressoir, et madame la duchesse sa fille en avait cinq. » (*Aliénor de Poitiers.*)

La largeur du dressoir est très variable; les plus grands formats




FRANÇOIS Ier. — DRESSOIR DE CHÊNE.

(Ancienne collection Soltykoff.)

ne paraissent pas dépasser six pieds : « Dressouer de six pieds de long, à quatre pieds. » (*Inv. de Loys de Courcelles* 1514). C'est la dimension du dressoir de Morangier-Fabrèges, dont on parlera plus loin [1].

1. Le dressoir de M. Sennegon (Voy. ci-après) mesure $1^{m}77$.

Chez les grands seigneurs, le dressoir sert principalement à étaler l'orfèvrerie de luxe, la vaisselle d'or, d'argent, de vermeil, d'émail, etc. La partie pleine renferme le service courant et de rechange; elle est recouverte de nappes richement brodées, de tapis d'Orient, de velours ou de soie : *Erat cymatium abaci tapete villoso tectum, ex Turcica usque allato* (*Dial. de Louis Vivès*). — « Un tapis de drap vert servant sur un buffet; un tapis de soie violette, bien ouvrée à la mode de Turquie, pour servir sur un buffet; une couverte de buffet, ouvrée en manière de nappe de soie blanche, bandée d'une paulme de large et de fil d'or, ouvrée à jour, fraingée de fil d'or et de soie blanche. » (*Inv. Marguerite d'Autriche*). La partie inférieure et vide est réservée pour les grandes aiguières et le rafraîchissoir destiné à conserver les vins frais : *Sub abaco refrigeratorium et œnophora grandia.* (*Dial. de Vivès.*)

Le dressoir est le décor obligé de toutes les fêtes de famille; on l'installe, avec son étalage, dans la chambre même où l'accouchée reçoit ses premières visites. Pour les festins d'apparat, on organise quelque chose d'analogue à nos buffets de cérémonie, un dressoir-buffet provisoire formé de planches posées sur des tréteaux et surmontées de gradins s'élevant en étages. Voici la description d'un buffet de ce genre à la cour de Henri III : « Au bout d'en bas, il y avoit une fort longue table et assez large, dessus laquelle il y avoit un grand linge étendu, traisnant jusques en terre. Dessus ceste table, on avoit mis un petit escalier (gradin) de bois de quatre ou cinq degrez seulement, qui contenoit toute la longueur de la table, et sur lequel escalier on avoit étendu un autre linge qui couvroit chacune de ces marches... Aussitost on vint arranger dessus plusieurs sortes de vaisselles d'argent, comme plats, escuelles, assiettes, bassins, vases, esguières et tout cela disposé en fort bel ordre, de sorte que cela avoit quelque ressenblance avec ces reposoirs qu'on faict en ce pays le jour de la Feste-Dieu... Au pied de cette table, on voyoit une grande cuvette pleine d'eau, dans laquelle il y avoit plusieurs flacons et bouteilles; un gros dodu estoit en sentinelle là auprès pour leur garde-corps [1]. »

A la cuisine, un second dressoir servait à parer et à disposer les plats avant de les présenter à la table.

Par extension, on a donné le nom de *buffet* à toute la vaisselle qui le garnissait. Le *buffet* de Florimond Robertet, qui fut ministre d'État

1. *Isle des Hermaphrodites.*

de François I[er], comprend les pièces suivantes : « Un buffet de cérémonie d'argent vermeil doré extrêmement bien ciselé, composé de trois grands bassins, deux ronds et l'autre à pans, dans le premier desquels ronds sont les amours de Neptune et d'Amphitritte; dans l'autre, des triomphes du mesme dieu Neptune, et dans celuy qui est à pans sont les fleuves du Gange, le Nil, Leuphratte, le Jourdain, le Danube et le Rhin, qui rendent le tribut de leurs eaux à ce dieu Neptune qui est au fond du bassin dans une coquille attelée de six chevaux marins, qui, en nageant, font des vagues les plus esmües que l'on puisse voir ny peindre. D'encores troys vases à pattes de feuillages qui sortent des pommes des pieds, au-dessus desquelles, en la moitié des ventres d'icelles pièces, il y a des gaudrons ourrelez; sur l'autre partie de leurs grosses pences, ce sont des Bacanales... D'encore trois esguières couvertes, les dessous des rotondités ayans trois histoires, sçavoir : sur la première une bergerie, sur la deuxiesme une chasse de cerf et sur la troisiesme des pèlerins. D'encore trois couppes faictes en basteaux, cottées ABC, pour enseigner l'ordre en lequel elles doivent être arrangées. D'encore trois vinaigriers à chacun deux griffes d'aigles qui estreignent une tortue dont les testes servent de goulots, et les pattes de ces vinaigriers sont des coquilles de mer renversées. D'encores trois sucriers quarrez, sur les douze costez desquels sont les douze sortes de peynes que les bonnes gens de la campagne prennent toute l'année. D'encore une grande cuvette faite en fontaine, où sont de ces gentilles crotesques nouvellement inventées qui jettent mille fleurons à petits jambages tortus, portant les uns des païsages sur de simples lignes, mesmes des éléphants, des bœufs et des lyons, des chevaux, des chiens et des singes, des paons, des hérons et des chahuans, des vases, des lampes et des grenades de feu d'artifice, des aspics, des lézards et des limaçons, des abeilles, des papillons et des hannetons, des fées, des masques, des cornes d'abondance et autres fanfares. Et d'encores une grosse buye toute unie, à grande anse de panier sur son couvercle, laquelle a deux oreilles plyées en plusieurs tours, et au milieu de son gros ventre elle a un grand biberon retroussé, propre à verser l'eau à la fantaisie de qui en a besoin. Le tout si bien travaillé que je suis en admiration des desseins et de la patience des bons ouvriers. » ( *Inv. de Florimond Robertet*, rédigé par sa veuve.)

Chez le bourgeois et dans les ménages modestes, le dressoir fait l'office de buffet et de cabinet tout à la fois ; on y place tout ce que nous appellerions aujourd'hui les objets d'étagère : — Sur le dressouer ou buffet à deux étages, la Sainte Bible de la traduction commandée

par le roi Charles-le-Quint [1], il y a plus de deux cens ans, les *Quatre fils Aimon*, *Ogier le Danois*, *Melusine*, le *Calendrier des bergers*, la *Légende dorée* ou le *Roman de la rose* (Noël du Fail, les *Contes d'Eutrapel*) ; — « les flambeaux à part bien reculez, ou sur la table ou sur le buffet. » (Brantôme, *Dames galantes*) ; — « Je laisse à..... les deux grandes statues qui sont sur mon buffet. » (*Testament de Charmolue*, 1599.)

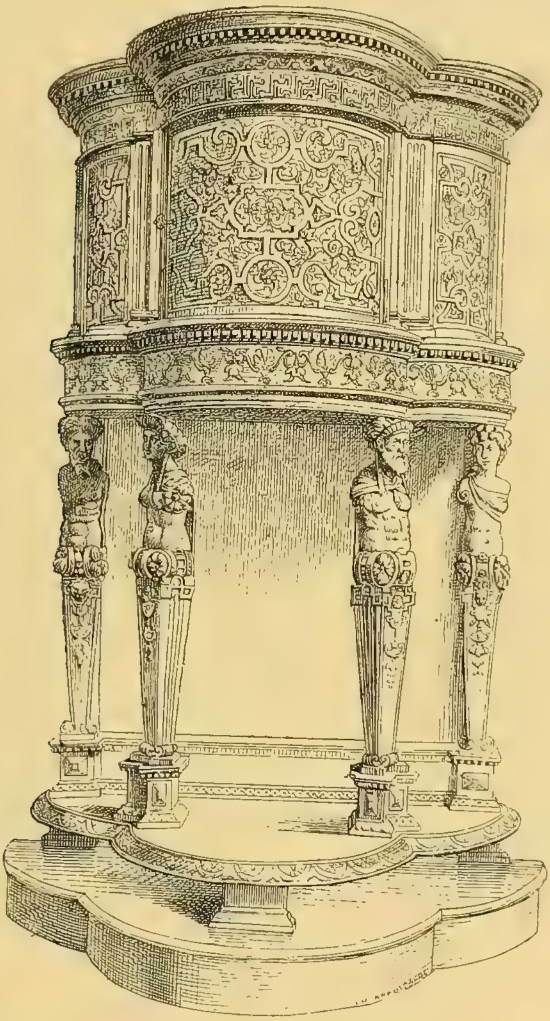
Gilles Corrozet blasonne ainsi le dressoir en 1539 :

Dressouer bien faict, Dressouer tresgent,
Dressouer plaisant à toute gent,
Dressouer ou l'ouurier bien propice
N'a failly en son artifice.
Dressouer de cipres odorant,
En la salle bien apparent.
Dressouer reluysant et uny,
De toutes beaultez bien garny,
Soustenu de pilliers tournez,
De feuilles et fleurs bien aornez.
Dressouer duquel la forme basse
En clarté le beau miroir passe,
Pourvu qu'on le tient nectement.
Dressouer fermé bien seurement,
De deux guichets de bonne taille (très sculptés)
Ayant chascun une medalle,
Dressouer où sont les bonnes choses
Seurement fermés et closes,
Certes tu es le tabernacle,
Le lieu secret et habitacle,
Ou sont les beaulx joyaulx et bagues
Des dames qui font grosses bragues,
Comme chaisnes, boutons, anneaulx,
Patenottres à gros signeaulx.
Estuiz et coffretz curieux,
Remplis de thresors precieux,
Monnoiez et à monnoier.
Dieu m'en veuille autant envoyer,
Afin qu'en tout soulas et joye,
Ung tel dressouer possede et j'aye.

Suivant Nicot, le dressoir serait « un buffet *sans armoires ne tiroirs ains* (mais) *à tablettes simples*, à dresser, asseoir et estaller sur icelluy la vaisselle d'argent et autre appareil..... Et il est différent du buffet en ce que le dressoir n'est *jamais à armoires ne tiroirs*. » Cotgrave et Monet disent la même chose en d'autres termes. Nos textes ne sont

1. Charles V.

pas d'accord avec cette définition. Le buffet n'a pas toujours des armoires, des guichets : « Deux buffets de noyer, l'un à guichetz, l'autre sans guichetz. » (*Inv. de François Pithou*, à Troyes, 1597) [1]. Le



HENRI II A HENRI III. — DRESSOIR DE NOYER.

(Musée de Bourg.)

dressoir, au contraire, en a presque toujours. Nous venons de citer les vers de Corrozet, « dressouer fermé bien seurement de deux guichetz » ; voici d'autres textes aussi significatifs : — « ung dressouer

1. Publié par M. Albert Babeau.

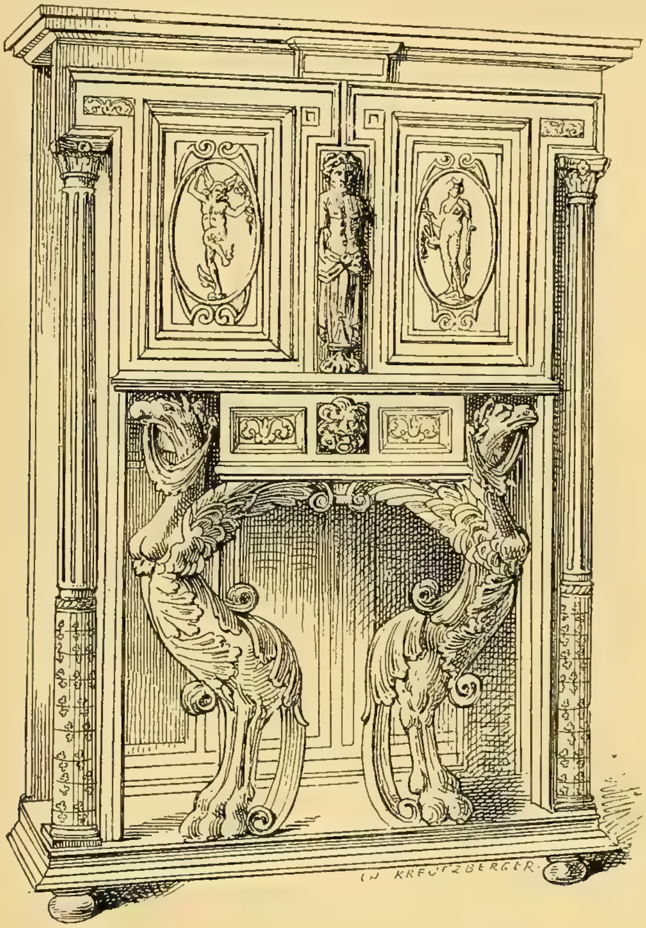
de parement à ciel, et à armoires à deux guichetz, fermans à clef (*Inv. du château d'Angers*, 1471) ; — « ung dreschoir noef, aiant trois aulmaires et deux tiroirs ; ung dreschoir à quatre mestiers ; ung grand dreschoir aiant plusieurs huisseries » (*Inv. de* 1507 *et* 1547 [1]) ; — « ung dressouer à deux guichetz, taillé à l'antique (*Marché de Fabien Bonnemain, de Paris*, 1526) ; — « dressouer de chesne, demy-rond, à deux guichetz et deux laiettes coulissées (*Inv. Jehan Leclerc, Paris*, 1544) ; — « ung dressouer carré, à deux guichetz, layettes et coulisses » (*Marché de* 1566) [2]. Il faut donc admettre qu'au XVIe siècle les deux mots se prenaient l'un pour l'autre ; c'est l'opinion de Noël du Fail ; « sur le dressouer *ou* buffet à deux étages », et celle de Robert Estienne ; « un bufet *et* dressoir, *abacus*, *repositorium.* »

L'inventaire de Gauthiot d'Ancier, fait à Besançon en 1596 [3], renferme un assez grand nombre de buffets fort curieusement détaillés, la plupart *sans portes ;* nous en citerons quelques-uns : « ung buffet de service, de bois de nouhier, avec deux grandes colonnes prenant dès le hault en bas, enrichies lesdites colonnes de lyard (lierre), chapiteaux, joincque (bottes de fleurs), avec pied d'estrat (piedestal, soubassement), et les quatre panneaulx remplant le fond dudict buffet où sont à chascun une ovalle de bronze [4] avec ses figures, et sur ledit buffet ung couronnement où sont armoyé les armes de la maison mortuaire dans une ovalle ; — un autre buffet analogue, sauf que les colonnes sont remplacées par « deux grands termes prenant dès le hault en bas ; » — « ung buffet de nouhier propre à service, où sont quatre termes, dont les deux en hault iceus cheveux sont de fruictz, avec deux liettes (tiroirs), où sont quatre figures de bronze aux panneaulx derrière, et où est escript le miliaire *mil cinq cens octante ung;* icelluy buffet assorty de son couronnement. »

Les amateurs et les marchands ont pris l'habitude de nommer *crédence* tout meuble à deux corps, dont l'étage supérieur est plein et l'étage inférieur vide et à jour ; en d'autres termes, ils appellent *crédence* ce que nous appelons *dressoir*. Quelle est l'origine de cette dénomination ? Autrefois les souverains, pour se garantir de l'empoisonnement, faisaient faire l'essai, la *créance* des viandes et des boissons destinées à leur table. En France, la table sur laquelle se faisait l'essai n'avait aucun nom particulier, mais les Italiens l'appelaient *credenza*,

1. *Revue universelle*, XVI, 396-7.
2. Marchés communiqués par M. le baron Pichon.
3. Notice de M. Aug. Castan, 1880.
4. Figures peintes en camaïeu haché d'or.

et le mot est resté dans leur langue pour signifier la table d'office et l'office lui-même [1]. Par analogie, l'Église romaine et les cérémoniaux latins ont appelé *credentia* la tablette placée près de l'autel, du côté de l'épître, pour déposer les burettes, le bassin et les autres objets



HENRI II A HENRI III. — DRESSOIR DE NOYER.

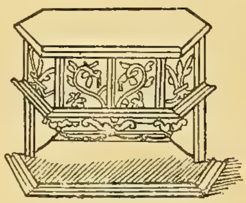
(Collection de M. Gavet.)

nécessaires au service de la messe. Or, sous le règne de Henri III, quand la mode de parler *françois-italianizé* sévissait à la cour, on imagina de donner au buffet du roi son nom italien; l'auteur de l'*Isle des hermaphrodites*, après avoir décrit le buffet royal installé sur une table à gradins (Voy. plus haut), ajoute : « On souloit nommer

1. *Credenziere*, maître d'hôtel.

cela autrefois le buffet ; mais comme les termes ne sont jamais semblables en ce pays-là, deux années consécutives on le nommoit alors la *crédance.* » Cette fantaisie italienne, limitée à la cour, n'eut qu'un temps ; elle ne pénétra ni dans les mœurs, ni dans la langue. Henri III disparu, le mot italien francisé de *crédance* disparut avec lui, et chacun continua, comme précédemment, à appeler les dressoirs des dressoirs[1].

Mais il y a soixante ans, quand on se mit à recueillir le mobilier du moyen âge et de la Renaissance, on savait peu de chose de l'ancienne terminologie. De ce que les rois se faisaient faire l'essai, la *créance*, on conclut que tous les buffets du temps devaient servir à cet usage et on les baptisa du nom de *crédences*. Le mot était bien fait, sonore, moins bourgeois que dressoir ; il avait l'avantage d'évoquer des images dramatiques, des souvenirs d'empoisonnements et de



VIGNETTE DU « BLASON DU DRESSOUER »

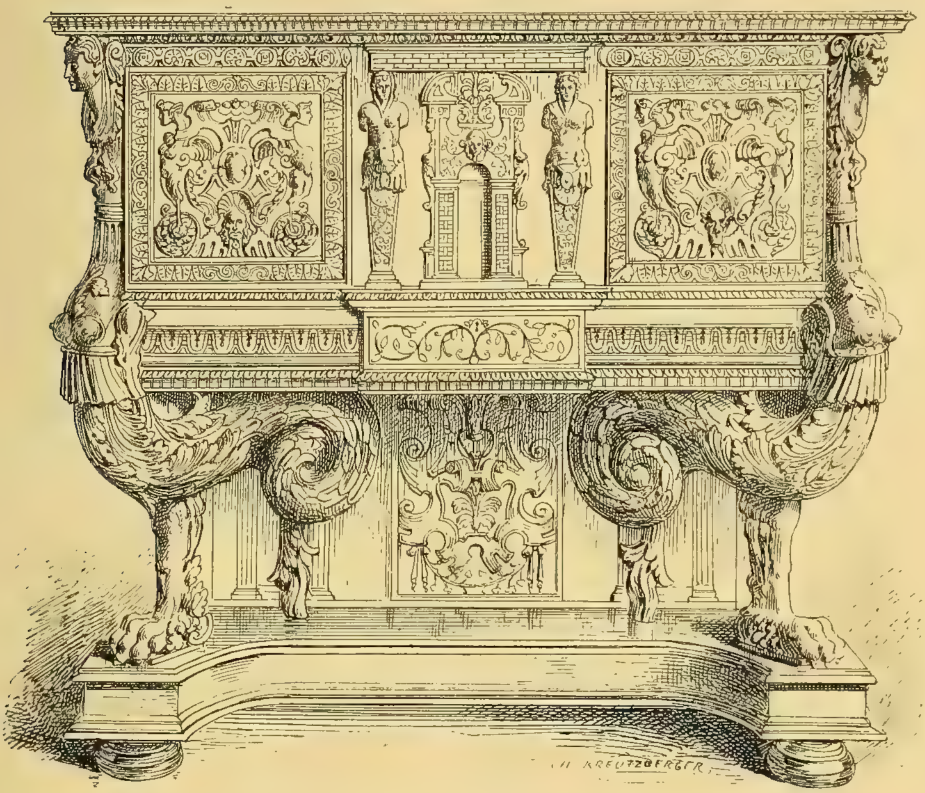
(Corrozet, 1539.)

crimes chers à l'École romantique, il fut accepté. Par malheur M. de Laborde le rencontra en chemin, le prit sous son patronage sans lui demander ses passeports, et la *crédence*, dessinée par Viollet-le-Duc,

1. Pierre de l'Estoile (Ed. 1879, p. 240), décrivant le festin donné à Florence pour le mariage de Marie de Médicis, dit : « A l'autre bout de la salle, il y avoit une *credance ou buffect* en fleurs de lys, qui montoit jusqu'au plancher, garni tout de vases d'or et d'argent. » C'est le mot italien qu'il traduit en français. De même, Racine (*Fragments historiques*) raconte que monsignor Ottobon, à Rome, promet à dona Olympia un buffet d'argent et y joint un très beau fil de perles en disant : « Ceci ira avec la *credenze*, c'est-à-dire avec le buffet. » Félibien (*Relation des fêtes de Versailles*, juillet 1668) parle de « deux tables destinées pour le service des dames, qui étoient comme *deux crédences* pour accompagner le buffet du roi ». Il fait allusion aux deux tablettes ou crédences d'église que l'on plaçait au XVII<sup>e</sup> siècle, par symétrie, de chaque côté de l'autel. Enfin Daviler (*Dict. d'architecture*, 1693) dit au mot crédence : « Ce mot s'entend *chez les Italiens* non seulement du lieu où l'on sert ce qui dépend de la table et du buffet, et que nous appelons office, mais du buffet même. »

popularisée par du Sommerard fils et tous les rédacteurs de catalogues, a fait sa place dans la langue.

Nous avons déjà, dans ce recueil et ailleurs[1], combattu cette dénomination. Le meuble « à guichetz et à layettes (à vantaux et à tiroirs), soustenu par des pilliers », c'est-à-dire ce que le public appelle une *crédence*, s'appellait jadis un *dressoir;* dès ors pourquoi



HENRI II A HENRI III. — DRESSOIR DE NOYER.

(Collection Sennegon.)

lui donner un autre nom? Le texte de Corrozet et les extraits d'inventaires cités plus haut, citations qu'il serait facile de multiplier, ne laissent aucun doute à ce sujet. La vignette, jointe au *Blason du dressouer*, n'est pas moins concluante.

Ajoutons qu'aucun dictionnaire du temps, aucun *nomenclator*, aucun recueil d'estampes de meubles, aucun inventaire, aucun acte notarié, aucun marché, ni au moyen âge, ni au XVIe siècle, ne donnent

1. L'*Art* du 21 décembre 1879.

le mot *crédence*. Ce mot a d'ailleurs l'inconvénient de présenter une image erronée, de fausser la vérité historique : tous les meubles de ce genre, ou à peu près, qui sont parvenus jusqu'à nous, ont appartenu à des seigneurs ou à de riches bourgeois chez lesquels l'*essai*, réservé aux souverains, ne se pratiquait jamais. En somme, la *crédence* est un terme impropre, fautif, inutile, et nous le rayons de notre dictionnaire.

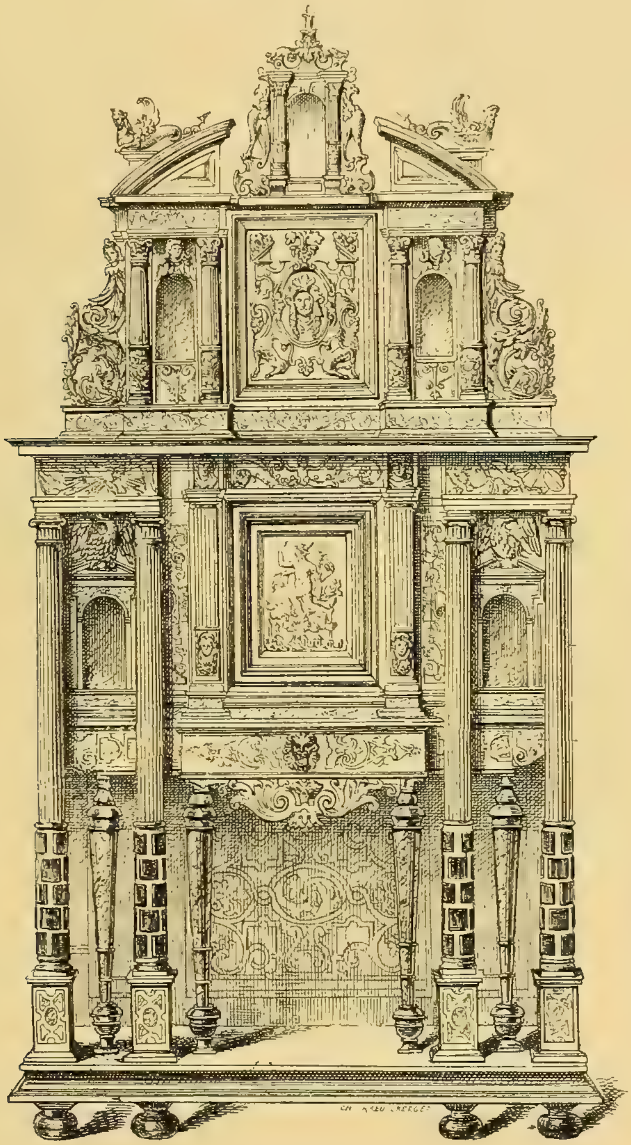
La famille des dressoirs comprend des variétés nombreuses ; nous allons indiquer, comme nous avons fait pour le coffre, celles qui sont le mieux caractérisées.

Louis XII a François Ier. — Dressoir polychrome de chêne, de forme gothique, surmonté d'un grand dossier à dais, à trois compartiments représentant sainte Marguerite, sainte Barbe et sainte Catherine. Sur le buffet central, *sainte Anne* avec l'*Annonciation* d'un côté, l'*Adoration des bergers* de l'autre (collections Récappé et Basilewski ; aujourd'hui à l'empereur de Russie). Voir dans l'*Art pour tous* et dans la *Gazette des beaux-arts*[1], deux dessins avant et après les restaurations. — Dressoir de chêne, à médaillons, fabrication normande dans le style des sculptures de Gaillon[2] (Collection Spitzer). — Dressoirs en noyer ; le corps principal ou buffet partagé en trois panneaux ; le corps intermédiaire de même hauteur que le précédent et formant un large tiroir, le soubassement vide ; sur les montants, de longs fuseaux dans toute la hauteur ; panneaux très chargés de figures et d'histoires tirées du Nouveau Testament. Ces meubles, d'un aspect très caractéristique, proviennent, dit-on, de la sacristie du château de Chinon (Collections Soltykoff, Mordret, d'Angers, Gavet.)

François Ier. — Dressoir de noyer, formé d'un buffet central à deux vantaux et à tiroirs, surmonté d'un dossier. Panneaux à figures d'apôtres et sujets de la vie de Jésus-Christ, séparés par des pilastres à arabesques ; serrures et pentures très ouvragées. La frise du couronnement, d'un excellent style, est formée de bucranes alternant avec des écus soutenus par des enfants et reliés ensemble par des guirlandes. L'assemblage général est maintenu par des tiges ou fiches mobiles, qui permettent de démonter facilement le meuble pour le transporter en voyage. Ce précieux morceau, d'une grande beauté

1. 2e P., t. XXXI, 49.
2. Gravé dans l'*Art pour tous*.

malgré de nombreuses restaurations, vient de l'abbaye de Bâgé, près de Mâcon. Il servait de cage à lapins chez un maraîcher des environs



HENRI IV. — DRESSOIR DE NOYER.

(Ancienne collection Barry de Toulouse.)

et la partie inférieure avait disparu, lorsqu'un pharmacien de Mâcon en fit l'acquisition, et le revendit pour 300 francs à M. Carrand père, qui entreprit de le restaurer. M. Carrand fils l'a vendu 70,000 francs

à M. Basilewski (appartient à l'empereur de Russie[1]). — Dressoir de chêne à deux vantaux représentant Judith et Cléopâtre dans une décoration d'architecture, soutenu par deux consoles à griffes; incrustations de pâtes dites *moresques blanches* sur les tiroirs et les petits panneaux. Cet échantillon remarquable faisait partie de la collection Soltykoff; il fut acheté 3,000 francs par M. Roussel, expert. (Voy. le dessin.)

Henri II à Henri III. — Dressoir aux armes de la famille Guyrod, d'Annecy (Collection Spitzer); magnifique échantillon d'un travail extraordinaire, dont nous avons déjà donné la description et le dessin[2]. — Dressoir de noyer couvert d'arabesques vermiculées d'une grande délicatesse[3] (Collection Chabrières). — Autre dressoir ou buffet de noyer vermiculé comme le précédent; modèle très rare, de forme trilobée, porté sur quatre termes à gaines (au Musée de Bourg, légué par M. Lorrain) (Voy. le dessin). Ces deux meubles remarquables sont de l'École lyonnaise. — Buffet à deux vantaux représentant Diane et Mercure, cantonné de deux colonnettes engagées et cannelées; quelques parties sont marquetées. Le tiroir repose sur deux chimères à becs d'oiseaux, d'une tournure originale, qui rappelle la manière de Ducerceau (Collection Gavet) (Voy. le dessin). — Dressoir de noyer, grand modèle; couronnement très élevé, à gradins; panneaux à figures, partagées par des termes en gaine. Ce meuble, d'une architecture lourde et d'une exécution médiocre, est un curieux spécimen de la sculpture auvergnate; il vient de la famille de Morangier-Fabrèges (Collection Aynard de Lyon)[4]. — Petit buffet bourguignon, en bois de noyer, à balustres et colonnes engagées, provenant de l'ancienne collection Soltykoff et acheté à sa vente par l'expert Roussel (Collection Spitzer). — Dressoir de noyer, avec incrustations de marbres de couleur, à deux vantaux, orné d'une double chimère accouplée qui se répète aux angles, au centre et sur les deux consoles; fabrique parisienne (Musée de Cluny, n° 1413). — Dressoirs à longues colonnettes latérales, renfermant à l'intérieur une table. Ce modèle assez singulier, imaginé par Ducerceau, qui en a gravé un spécimen dans un recueil de meubles, se rencontre fréquemment dans les collections. — Grand dressoir de $1^{m}77$ de long.

1. Reproduit dans le *Catalogue de la collection Basilewski.*
2. *Gazette,* t. XXV, 263; l'*Art,* décembre 1879.
3. Reproduit dans le *Recueil de l'Exposition lyonnaise.*
4. *Id., ibid.*

Corps supérieur à deux vantaux, ornés d'un cartouche à mascarons et à chimères ; au centre, une niche et deux termes en gaine. Ce buffet est flanqué de deux chimères, au col extrêmement allongé, dont le corps rentré sous le buffet, pour former une console, s'arrondit en volute et se termine par un pied à griffe portant sur le socle. Meuble d'une forme exceptionnelle et d'une belle exécution (appartenant à M. Sennegon, de Marseille) (Voy. le dessin). M. Chabrières possède un dressoir du même genre, mais beaucoup plus petit ; les vantaux représentent une perspective d'architecture. Ce meuble a été trouvé à la Guillotière.

Il faut encore citer le dressoir bourguignon du Louvre, provenant de l'ancienne collection Sauvageot ; un meuble analogue comme architecture, mais de fabrication méridionale (à M. Serres, de Toulouse) ; enfin deux dressoirs, dont les deux étages sont à jour. L'un en chêne et à balustres, appartient à M. Récappé ; l'autre, en noyer et à termes de femmes accouplées, appartient à M. Bonnaffé.

Henri IV. — Dressoir monumental de Toulouse, modèle dit de Ducerceau ; quatre colonnes accouplées et cannelées enveloppent le buffet proprement dit qui repose à l'intérieur sur une table à balustres. Le panneau central du buffet représente Mercure. Le meuble est terminé par un couronnement adossé au mur, composé d'un panneau, de niches, de colonnes cannelées, de consoles et d'un fronton. Quelques parties sont peintes en imitation de marbres de couleurs, d'autres sont dorées. Bien que ce dressoir porte tous les signes de la décadence, l'architecture en est fort bien étudiée et l'ensemble a encore une grande tournure (ancienne collection Barry de Toulouse ; à M. Récappé). (Voy. le dessin.)

L'hôtel de ville de Montbéliard conserve un dressoir de grand format, en bois de noyer, dont le buffet central s'ouvre à trois vantaux. Le tout est surmonté d'un immense couronnement ou dossier à deux panneaux, séparés par trois cariatides. Le cartouche central du fronton porte l'inscription suivante en lettres capitales romaines dorées : *Jeremie Carlin, agé de quatorze ans, d'un burin apprentif a gravé cest ouvrage. Dieu qui a mis en luy ladresse et le courage, le surhasse en cest art sur tous ceux de ce temps, 1600*[1]. Les cinq panneaux représentent des figures guerrières assises, chacune portant son inscription : celles du couronnement, *Europa* et *Bellum ;* celles du buffet,

1. Photographié par M. le comte de Soultrait, qui a eu l'obligeance de relever pour moi l'inscription.

*Cyrus*, *Africa*, et *Alexander magnus*. Ces divers sujets sont la reproduction exacte des bas-reliefs en étain de François Briot. Briot était de Montbéliard et travaillait dans cette ville, comme graveur en médailles, précisément, entre 1596 et 1615[1]. Il est donc permis de croire que c'est lui qui a fourni à Jérémie Carlin le dessin des cinq panneaux du dressoir. Peut-être même pourrait-on lui attribuer le dessin de la frise des tiroirs et des petits panneaux à grotesques placés aux deux extrémités du buffet. Ces grotesques se retrouvent exactement dans le bassin du Louvre (n° 280). Je signale ce détail aux chercheurs qui s'occupent des œuvres et de la personnalité encore bien obscure de François Briot.

EDMOND BONNAFFÉ.

1. Notice de M. Aug. Castan, 1879.





# RANDOLPH CALDECOTT

Un sort étrange et cruel pèse depuis quelque temps sur les arts en Angleterre. En un espace de moins de quinze ans, nous avons vu disparaître, impitoyablement fauchés par la mort, ceux d'entre les chefs de la jeune école anglaise qui promettaient de donner à l'art de leur pays une impulsion nouvelle et de l'empêcher, par le souffle de leur talent nourri aux sources vives de la nature, de se figer encore une fois dans les formules banales de la convention, ou de s'abandonner aux séductions subtiles et dangereuses de l'École pré-raphaëlite dans son évolution définitive. C'est ainsi que nous avons perdu tour à tour George Mason, Frederick Walker, George Pinwell, et un jeune paysagiste de talent, Cecil Lawson, qui, malgré ses défauts, promettait plus qu'il n'a pu tenir. Tous ces jeunes peintres — dont les trois premiers surtout, doués d'une personnalité véritable, sont connus en France [1] — sont morts à la fleur de l'âge et avant le plein épanouissement de leur talent; aucun d'eux, à l'exception de Mason, n'avait, si je ne me trompe, dépassé l'âge de trente-cinq ans, ce cap redoutable dans la vie des artistes.

Maintenant une douloureuse nouvelle nous arrive d'Amérique : Randolph Caldecott, qui s'était réfugié en Floride, chassé par les rigueurs de l'hiver, vient d'y succomber à une maladie de cœur qui

1. Voir *Gazette*, t. XVIII, 2e pér., p. 634, et t. XV, p. 68, articles de M. A. de Lostalot, accompagnés de dessins de Walker et de Caldecott.

le minait et qui faisait redouter depuis longtemps à ses amis un dénouement fatal.

On s'étonnera peut-être que j'associe aux noms justement honorés que je viens de citer celui de Caldecott, simple humoriste et dessinateur d'illustrations; car c'est comme tel, et non comme peintre, que son nom mérite de vivre. Si j'ose le faire, c'est précisément parce qu'il a su relever ce genre relativement inférieur, et qu'il y a apporté des qualités rares qui le placent à côté des maîtres et rendent sa perte presque irréparable pour l'Angleterre. Il y avait dans son art, dans la délicatesse toute spéciale de son humour, quelque chose de si éminemment national, une sensibilité si particulière devant la nature, un si grand attendrissement devant l'humanité, qu'il comprenait et aimait même dans ses défauts et ses ridicules, que nous pouvons et nous devons revendiquer pour lui une place à part dans les rangs des artistes véritablement originaux qu'a produit son pays.

Certes, il reste encore à ce pays d'admirables caricaturistes qui soutiennent d'une façon éclatante la célébrité de leurs prédécesseurs. Nous avons encore John Tenniel, qu'on peut appeler dans ses moments heureux le poète épique de la caricature; nous avons George du Maurier, le satiriste raffiné, mais un peu monotone, du monde élégant; nous avons surtout Charles Keene, dessinateur accompli et, entre les limites un peu étroites qu'il s'est imposées, observateur d'une finesse incomparable, humoriste d'une inspiration saine et franche. Mais Randolph Caldecott ne marchait dans les traces d'aucun de ces remarquables artistes; ses visées, ses sentiments étaient autres. S'il faut le qualifier de caricaturiste, et non plutôt d'humoriste pur, je l'appellerai le poète idyllique, le romancier intime de la caricature.

Randolph Caldecott est né à Chester en 1846. Comme bien d'autres artistes qui, comme lui, sont devenus célèbres, il ne s'était pas tout d'abord destiné à la carrière de peintre. Il entra de bonne heure dans une succursale de banque à Whitchurch, dans le comté de Shropshire, et de là il alla à Manchester, où il prit un emploi du même genre, qu'il garda longtemps. Cependant, tout en suivant cette carrière, il s'appliquait avec assiduité à un travail qui le passionnait bien davantage — l'étude du dessin; profitant autant qu'il pouvait de l'instruction que lui offraient les écoles d'art de la province, et travaillant surtout avec ce maître infaillible qu'on appelle la nature.

Il était, — on l'aurait aisément deviné à ses œuvres, — un sportsman ardent, passionné surtout pour la chasse au renard, et c'est ainsi qu'il trouva des occasions excellentes d'entrer en commerce intime avec la

nature et de s'éprendre pour elle de cette tendresse qui nous a valu de si délicates jouissances. C'est ainsi, également, qu'on s'explique la prédilection marquée qu'il a toujours montrée pour ces paysages d'hiver qui avaient laissé dans son âme de si pénétrants souvenirs.

Ce n'est qu'après que sa réputation se fut complètement affermie, à la suite de ses premiers grands succès, qu'il quitta son emploi et,



DÉSESPOIR AMOUREUX.

(« Mrs Mary Blaize ». — G. Routledge, éditeur.)

qu'embrassant définitivement la carrière artistique, à l'exclusion de toute autre, il vint se fixer à Londres. Ses esquisses, ses caricatures étaient à peine connues de quelques éditeurs et de quelques amis, lorsque, en 1875, la maison Macmillan le chargea d'illustrer un épisode

tiré du célèbre *Sketch-Book* de Washington Irving, intitulé *Old Christmas*. C'était une édition populaire publiée à fort bas prix pour les fêtes de Noël. Caldecott orna cet ouvrage de plus de cent petits dessins qui furent gravés sur bois par James Cooper. Son succès fut immédiat; depuis lors, pendant les dix années que dura sa véritable carrière artistique, il ne fit que grandir avec une rapidité prodigieuse. Déjà dans cette première œuvre, dont la reproduction dut nécessairement être relativement imparfaite, le talent de l'artiste se caractérisa et laissa prévoir sa brillante destinée, quoiqu'il ne disposât pas encore d'un de ses principaux moyens d'action : la couleur. Caldecott y était déjà ce *laudator temporis acti* que nous connaissons, celui qui a su faire revivre avec une intuition si sympathique l'Angleterre de nos ancêtres, le poétique inventeur des joyeuses fêtes pleines de mouvement, des élégantes chasses, le peintre des campagnes ouvertes et des bosquets privés de leur feuillage.

Une œuvre toute semblable et non moins intéressante fut la suite d'illustrations dont il orna un autre épisode tiré de ce même *Sketch-Book*, intitulé *Bracebridge Hall* et publié en 1876. A partir de cette époque, il devint aussi l'un des principaux dessinateurs du *Graphic* et assurément le plus remarquable d'entre ceux que retenait à son service ce journal illustré. Ce sont les éditeurs du *Graphic* qui, les premiers, ont mis le public anglais à même de goûter le rare talent de l'artiste dans sa forme définitive, c'est-à-dire dans les reproductions de ses délicats dessins coloriés, auxquels il sut imprimer un caractère si nouveau qu'on peut presque dire qu'il en fut l'inventeur; car ils n'ont rien de commun avec les aquatintes et estampes coloriées du siècle dernier, qu'affectionnaient surtout George Morland et les peintres de son école. Quelques-unes des illustrations que Caldecott fournissait chaque Noël au « Christmas Numbers » du *Graphic* peuvent compter parmi les productions les plus spirituelles et les plus achevées de son talent. Je signalerai surtout, entre autres suites remarquables : *Mr Chumley's Holidays*, études d'une plage anglaise, dans lesquelles, abandonnant par exception son cher XVIIIe siècle, il s'est montré vif et aimable caricaturiste de l'actualité, dans la manière de John Leech; puis, *Flirtations in France*, délicieux dessins dans le même genre, dans lesquels il a tiré du contraste entre le magnifique pays de la Riviera et l'aspect de ses compatriotes en voyage des effets d'un comique achevé. Un croquis de cette série est surtout d'une drôlerie délicieuse : c'est celui qui représente un salon de lecture d'un des grands hôtels de Nice, entièrement peuplé

d'Anglais et d'Anglaises, se tenant tous dans un isolement hautain et faisant semblant de lire, mais cependant s'observant les uns les autres du coin de l'œil et mourant d'envie de nouer connaissance. Plus caractéristique encore de la manière de Caldecott est l'admirable *Mr Carlyon's Christmas*, suite de scènes d'hiver illustrant le voyage entrepris par un jeune élégant du siècle dernier pour passer la Noël dans un château de province, et ses aventures amoureuses dans le




« COMMENT ! PAS DE SAVON ? »

(« The great Panjandrum himself ». — G. Routledge, éditeur.)

vieux manoir. Cette série contient d'inimitables scènes de chasse, de jolis intérieurs peuplés de figures bien vivantes, et surtout un admirable paysage d'hiver, où l'on voit un grand coche tiré par quatre chevaux, qui, encouragés par la voix et le fouet du cocher, tentent vainement de s'avancer dans une tourmente de neige. Je

pourrais citer d'autres séries, notamment celle qui est intitulée *The Legend of the Laughing Oak*, qui parut dans le *Graphic* en 1884 : ce sont des scènes comiques de chasse et de flirtation en pleine forêt, d'une espièglerie et d'une délicatesse charmantes.

Il y aurait à citer d'autres œuvres encore, mais nous avons hâte d'arriver aux productions qui entre toutes ont rendu célèbre le nom de Caldecott : à la fameuse série des *Picture Books*, publiée par la maison George Routledge and Son et gravée pour l'artiste par Edmund Evans.



LE PETIT BARBIER.

(« The great Panjandrum himself ». — G. Routledge, éditeur.)

Le premier des albums de cette série fut publié en 1878, et Caldecott en illustra en tout seize, qui parurent régulièrement deux par an, vers la fête de Noël, et se suivirent ainsi jusqu'à sa mort, qui eut lieu deux mois à peine après la publication des derniers. C'étaient ostensiblement des livres d'images en couleurs, destinés aux enfants, et qui en effet faisaient les délices de ceux-ci, mais qui étaient en réalité des œuvres d'art d'un charme pénétrant, d'une originalité rare, autant que d'une exécution étudiée dans sa simplicité savante. L'artiste y a déployé toutes ses qualités d'illustrateur; il s'y est montré ingénieux commentateur des *Nursery Rhymes*, des vieilles ballades, des poésies bouffonnes du XVIII^e^ siècle, pour lesquelles il



« C'EST AINSI QU'IL MOURUT ».

(« The great Panjandrum himself ». — G. Routledge, éditeur.)

avait une sorte de prédilection, — interprétant, continuant même ces légendes familières de la façon la plus divertissante. Et ce n'était là qu'un côté de son talent. Le metteur en scène adroit, le dessinateur hardi et spirituel, était doublé d'un humoriste ému, d'un poète épris de plein air et de mouvement, d'un paysagiste qui possédait à un haut degré le don d'exprimer en quelques traits une synthèse du cadre dans lequel il donnait la vie à ses personnages.

Entre ces œuvres de qualité presque égale, sauf quelques rares



LE CHIEN GUETTANT LE CHAT.

(« The House that Jack built ». — G. Routlegde, éditeur.)

défaillances dues à la mauvaise santé de l'artiste, le choix est difficile. Cependant, ce sont assurément les premiers *Picture Books* qui l'emportent pour la hardiesse et l'originalité. C'est, tout d'abord, *The House that Jack built*, et le célèbre et étourdissant *John Gilpin*, trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en faire la description; puis cette fantaisie tragi-comique, à la fois burlesque et pathétique, brodée sur la fameuse ballade, *Elegy on the Death of a Mad Dog*, tirée du *Vicar of Wakefield*. Plus avant dans la série, il faut remarquer, entre autres albums,

*A Frog he Would a-wooing Go*, l'histoire des aventures tragiques d'une grenouille amoureuse ; et, dans un autre genre, son avant-dernier *Picture Book*, *M<sup>rs</sup> Mary Blaize*, illustration d'une ballade de Goldsmith. Ici, tout d'un coup, il se révèle satiriste, mais satiriste adouci et point impitoyable. Il se plaît à nous montrer la fausse dévote, faisant la charité par vanité, de son vivant adulée et entourée, mais mourant



L'ENTERREMENT DU CHIEN.

(« The House that Jack built ». — G. Routledge, éditeur.)

dans l'abandon et ensevelie avec une hâte irrévérencieuse. On le sent, cependant, plein de pitié pour cette humanité triste et imparfaite qu'il critique avec tant de verve et de sensibilité. C'est par cette même qualité que ce colosse de la satire sanglante, de l'humour tragique, qui fut Hogarth, sut racheter la répulsion qu'inspireraient sans cela certaines pages de ses terribles inventions. Je nommerai encore, pour ne pas faire la liste complète de la série, *Three Jovial Huntsmen; Sing a Song for Sixpence;* et *The Great Panjandrum himself*.

En 1880, Caldecott collabora avec M. Henry Blackburn, et fit paraître une série d'illustrations qu'il maria au texte du livre de ce dernier : *Breton Folk*. Dans ces croquis pris en Bretagne, Caldecott n'a pas réussi au même degré que dans ses reproductions des types anglais. Le caractère indigène et personnel de son talent lui a nui cette fois et l'a empêché de s'apercevoir du côté pathétique de ce qu'il voyait : ces étranges figures de paysans dont d'autres ont su tirer un si grand parti ne l'ont que faiblement ému, et c'est le caractère unique des paysages bretons, plutôt que l'aspect des habitants, qui paraît l'avoir frappé.

En 1883 parut l'album intitulé : *Some Fables of Aesop with Modern Instances*, contenant un choix de fables, illustrées par Randolph Caldecott, avec une nouvelle traduction d'Alfred Caldecott. Dans cette version des fables, l'artiste a joint aux illustrations des apologues des exemples de son invention, ayant une signification analogue, dans lesquels les acteurs sont humains et la scène tirée de l'actualité. Ainsi, il nous montre, d'un côté, les grenouilles implorant Jupiter, qui va leur envoyer la vorace cigogne pour remplacer sur le trône le tronc d'arbre; de l'autre, les Irlandais qui, agenouillés au bord de la mer, implorent Britannia de leur octroyer « Home Rule ». L'artiste a peut-être eu le tort d'affaiblir les comparaisons ainsi établies, en commençant par caricaturer la fable elle-même, ce qui nuit à l'effet de crescendo auquel il vise avec l'exemple moderne.

Le mois dernier le *English Illustrated Magazine* a publié un essai fugitif sur la chasse au renard, opuscule (hélas! posthume) écrit et illustré par l'artiste regretté. Le texte, d'une agréable naïveté, est empreint de cet humour qui distingue les dessins de Caldecott, qui a trouvé là, sans sortir de son chemin, une occasion de protester discrètement contre le snobbisme, élément inséparable de ce genre de sport en Angleterre.

L'artiste voulait utiliser son séjour forcé aux États-Unis, en dessinant le peuple et le pays. Cette série d'illustrations destinées au *Graphic* aurait été assurément remarquable, mais elle est restée inachevée; tout au plus pouvons-nous espérer voir dans ce journal quelques-uns des dessins terminés qui en font partie.

Je n'entreprendrai pas de parler ici de Caldecott peintre et aquarelliste. Nous ne trouvons dans ses peintures et dans ses aquarelles ni ses pensées intimes, ni toute sa personnalité. Élu en 1882, membre de l'Institut des aquarellistes, il y exposa, et se montra soucieux de bien faire et de ne point pâlir à côté de ses confrères.



LE DÉPART POUR LA FÊTE DU VILLAGE.

« Come lasses and lads ». — G. Routledge, éditeur.)

Cependant, quand il dut remplacer la pointe du dessinateur par la brosse du peintre, il perdit la moitié de sa verve et de son originalité : ses aquarelles, tout en révélant son sentiment délicat du paysage, parurent, comparées à ses dessins, timides et assez incolores.

Caldecott montra des dispositions heureuses pour la sculpture et surtout pour le bas-relief : ses études de sculpteur furent quelque temps dirigées par M. Dalou, pendant le séjour de ce dernier en Angleterre, et Caldecott professait pour les œuvres du maître français un véritable culte. J'ai vu de l'artiste trois jolis petits reliefs, qui témoignent, non certes d'une habileté de maître, mais d'une remarquable



LE DÉPART.

(« The three jovial Huntsmen ». — G. Routlege, éditeur.)

entente des ressources du bas-relief : *Une jeune paysanne avec des veaux*, *Trois cavaliers sautant par-dessus une haie*, *Une foire aux chevaux en Bretagne*. Il destinait les moulages de ces sculptures à être rehaussés de quelques légères teintes, comme celles qui recouvraient les figurines de Tanagre. Le pauvre artiste rêvait de s'adonner plus complètement au métier de sculpteur; il venait de s'installer, à cette intention, dans un nouvel atelier à Londres, quand il dut partir pour l'Amérique.

Je suis à même de rappeler un fait qui peut toucher les admirateurs français du talent de Caldecott. Victor Hugo s'intéressait beaucoup aux dessins de notre humoriste, surtout aux *Picture Books :* un ami intime de l'artiste, M. T. Armstrong, directeur du musée de Kensington, s'était arrangé pour envoyer régulièrement au grand poète, par l'entremise de M. Lockroy, les premiers exemplaires tirés de ces albums. On comprend aisément que l'illustre auteur de l'*Art d'être grand-père* ait vu avec un plaisir tout particulier les bambins si gais et d'une vérité si touchante, les candides jeunes filles et les naïfs amoureux du dessinateur anglais.

Ce serait une tâche bien difficile que de vouloir rendre avec des mots le charme exquis qui se dégage de l'œuvre de Caldecott, et le caractère particulier de son humour.

Sa verve malicieuse n'exclut jamais ni la bonne humeur ni l'indulgente sympathie ; il voit d'un œil attendri les ridicules de l'humanité, et même dans ses scènes les plus franchement burlesques,



LE RETOUR.

( « The three jovial Huntsmen ». — G. Routledge, éditeur.)

— comme par exemple dans l'inimitable *John Gilpin*, où dans l'*Elegy on the Death of a Mad Dog*, — il ne rend jamais ses modèles haïssables ou absolument repoussants. Il tire la source de ses effets d'une expression toujours vraie, même dans l'exagération exigée par le genre, des passions, des sentiments d'une humanité plus généreuse et plus expansive que la nôtre. Par bien des côtés, Caldecott n'appartient pas entièrement à son époque. Il n'est jamais aussi à l'aise que quand il revêt ses personnages des allures et des costumes du XVIII^e^ siècle, et non pas du XVIII^e^ siècle élégant et corrompu qu'on s'est tant complu à peindre, et qu'ont incarné dans leurs écrits les Pope et les Sheridan, mais de celui plus sain et plus tendre, auquel n'ont manqué, surtout en province, ni les joies calmes ni la simplicité des mœurs. Ce XVIII^e^ siècle, c'est celui de son auteur favori, Olivier Goldsmith,

dont il a si admirablement illustré l'*Elegy* et la *M*[rs] *Mary Blaize* que nous venons de citer. En se modérant tant soit peu, en passant de la charge adoucie à la comédie pure, il aurait été un illustrateur incomparable des deux chefs-d'œuvre de Goldsmith : la comédie de *She Stoops to Conquer* et l'immortel *Vicar of Wakefield.* C'est cette franche et innocente gaîté, sans l'ombre d'amertume, cette préoccupation de rendre les passions et les élans primitifs, plutôt que d'analyser les sentiments plus complexes de notre temps, qui distingue surtout Caldecott. Et cependant, par d'autres côtés de son talent, il est bien moderne. Cet attendrissement devant l'humanité sur lequel nous avons tant insisté, cette émotion qu'il ressent devant la nature, cet amour du plein air et cette intuition qui lui fait saisir en quelques traits rapides le charme et l'esprit d'un paysage sont des qualités qui appartiennent bien au XIX[e] siècle.

Mais là où Caldecott n'a presque pas de rival dans l'art moderne, c'est dans la merveilleuse puissance qu'il a déployée à rendre le mouvement dans tous ses aspects. Qu'il se plût à représenter les courses vertigineuses des chasseurs à cheval, les meutes de chiens, les villageois dansant en rond, le piéton éperdu se précipitant à la poursuite de son chapeau envolé, ou le patineur glissant avec aisance, il réussit à résoudre avec un succès surprenant un des problèmes les plus difficiles de l'art. Ceux qui l'ont critiqué, en le qualifiant d'amateur et de dessinateur insuffisant, feraient bien de l'étudier soigneusement sous cet aspect spécial.

De temps en temps, sous sa gaîté perçait une pointe de véritable mélancolie. Alors on devinait comme un vague pressentiment de sa fin prématurée. Rien de plus touchant qu'un petit dessin, d'apparence assez insignifiante, qui se trouve à la fin du Picture Book « *Come Lasses and Lads* », une ballade du premier jour de mai. Cela représente un pauvre joueur de vielle, qui s'étant évertué à faire danser les joyeux couples de jeunes amoureux rustiques, est resté seul à la fin de la danse, morne et accablé — à ses pieds une guirlande de fleurs fanée, oubliée par les danseurs. N'y aurait-il point eu là pour Caldecott comme une vague image de son propre sort ?

La mort du pauvre artiste, disparaissant jeune encore, dans la plénitude de son talent, au milieu de ce beau pays de la Floride, si différent dans son aspect et dans la richesse tropicale de sa végétation, des paysages d'hiver, des grands champs labourés de sa lointaine patrie qu'il avait tant aimés, a quelque chose de doublement funèbre. Il se trouvait à sa mort éloigné de tout ce qu'il affectionnait

dans la nature, de tout ce qu'il avait su rendre avec une sensibilité si rare, et seule la tendresse d'une épouse dévouée a pu adoucir ses derniers moments.

Ces albums que feuilletaient si familièrement les enfants, ces croquis du *Graphic*, auxquels l'indifférent ou le voyageur pressé accordait un regard hâtif et un sourire d'approbation, mais que depuis longtemps les délicats savaient apprécier à leur valeur, sont tout d'un coup devenus précieux.

Les enfants ont fait une perte irréparable. Ne sont-ils pas privés de leur peintre, de leur poète, du commentateur subtil et ingénieux des vieux textes de la « Nursery »? Et nous autres, pour lesquels les gracieuses inventions de l'artiste ont un charme plus sérieux, une signification plus profonde, n'avons-nous pas à regretter une perte plus sensible encore — celle d'un des humoristes les plus originaux de notre époque, d'un artiste qui, dans son genre, pourra être imité mais non surpassé.

La place laissée vide par Caldecott ne sera pas de sitôt occupée. Le nom de ce maître illustrateur ne tombera pas dans l'oubli, et l'on peut prédire que ses œuvres seront de plus en plus appréciées, — non seulement en Angleterre, mais aussi à l'étranger, et surtout en France, où l'on a su dès le premier jour le comprendre et lui témoigner la sympathie que lui méritait son rare et admirable talent.

CLAUDE PHILLIPS.



# REVUE MUSICALE

Jusqu'a ce jour, le concours musical de la ville de Paris n'a pas donné les résultats qu'on en pouvait attendre. Ce n'est pas un concours d'élèves à proprement parler, puisqu'il n'impose aucune limite d'âge aux concurrents, et cependant les candidats couronnés depuis l'origine n'ont guère révélé d'autres aptitudes que celles d'élèves dont l'éducation ne laisserait rien à désirer. Les choses s'y passent comme à l'École des beaux-arts, où c'est tout au plus si l'on voit tous les dix ans se révéler un artiste parmi les lauréats des prix de Rome. Cet état de choses nous semble d'autant plus inquiétant que les conditions du concours ne sont pas du tout les mêmes dans les deux cas. On peut à la rigueur supposer que les programmes gréco-romains de l'École paralysent les facultés créatrices de nos jeunes peintres, mais la ville de Paris ne traite pas ses candidats en écoliers; elle leur laisse le champ libre; ils sont maîtres du choix de leur sujet, et la plus grande latitude leur est octroyée pour le développer au gré de leur inspiration et suivant la formule qu'ils affectionnent. Il est impossible de se montrer plus libéral : si donc le concours ne produit rien de bon, ce n'est pas lui qu'il faut incriminer, mais bien l'insuffisance des concurrents.

Une seule fois la ville de Paris a été récompensée du sacrifice annuel qu'elle s'impose pour favoriser l'art musical : le concours a produit une œuvre vraiment belle, originale et puissante, une œuvre d'artiste qui tranche par son éclat sur le fond terne de l'ensemble des ouvrages couronnés. Au lendemain du *Tasse* tout le monde s'écria qu'un musicien nous était né. M. Benjamin Godard connut l'ivresse de se voir acclamé par toute une salle d'amateurs éclairés et, ce qui dut le toucher davantage encore, par des maîtres tels que MM. Gounod et Reyer. Triomphe éphémère, hélas! M. Godard n'était pas assez riche pour payer sa gloire : le *Tasse*, porté aux nues pendant les deux auditions successives qui en furent données aux concerts du Châtelet, disparut subitement, au grand étonnement des amateurs et de la critique. On n'a jamais compris cette éclipse subite d'un ouvrage qui certainement eût rempli la salle du Châtelet pendant un certain nombre de représentations : les artistes chargés des rôles principaux ne sortaient pas de l'ordinaire; l'orchestre et les chœurs n'avaient pas été renforcés spécialement pour cette représentation : les frais, en un mot, étaient les

mêmes que lorsqu'on jouait la *Damnation de Faust*; mais il paraît qu'avec la même affluence d'auditeurs et les mêmes dépenses, M. Godard coûtait de l'argent à l'entreprise alors que Berlioz lui en rapporte. Le *Tasse* fut sacrifié. Depuis il n'est venu à l'idée d'aucun directeur des concerts subventionnés de remonter une œuvre qui fait honneur à la musique française; aucun directeur des théâtres subventionnés ne s'est avisé de confier un livret au jeune compositeur qui avait, dès ses débuts, affirmé sa valeur avec tant d'éclat, et que ses rares qualités dramatiques semblaient expressément désigner pour le théâtre.

A vrai dire, M. Godard a contre lui divers défauts graves : il n'est pas riche, il n'est pas courtisan, et puis c'est un compositeur français. Ah! s'il était étranger!

Les nouveaux venus parmi les musiciens français, mieux avisés, font tout ce qu'ils peuvent pour faire oublier leur origine. Ainsi, les deux lauréats du dernier concours de la ville semblent-ils s'être préoccupés avant tout de dissimuler leur nationalité. Dans la crainte d'être entraînés malgré eux à certaines tournures d'inspiration ou de facture qui les eussent trahis, ils ont l'un et l'autre bâti leur œuvre sur un thème littéraire où l'esprit français ne saurait trouver son développement naturel. Les insipides légendes d'outre-Rhin dont ils ont fait choix ne peuvent en effet être traduites en musique que par un verbiage pompeux qui est rebelle à toute expression pathétique. Or, le génie français ne se montre que lorsqu'il y a de l'esprit ou des passions en jeu et que l'artiste en est égayé ou ému au point d'oublier qu'il a fait ses classes.

Quand on aura proclamé que le lauréat du concours municipal de 1884-1885 est un musicien fort, très fort, on lui aura rendu toute la justice qui lui est due. Il connaît ses auteurs à fond et sait en tirer profit. J'ajouterai que l'amalgame dont est composé son propre talent est parfaitement rationnel; il n'y confond pas des maîtres disparates. Les procédés fusionnés de Weber, Berlioz et Wagner lui donnent un alliage de haute valeur dont il se sert avec goût et parfois même avec une certaine puissance. M. Vincent d'Indy a donc beaucoup d'acquit et un réel talent; mais dans le genre qu'il a choisi, cela ne suffit pas; pour y réussir, il faut avoir du génie.

M. d'Indy, à la fois poète et musicien dans le *Chant de la cloche*, a emprunté son sujet à Schiller. Voici, en peu de mots, l'analyse de cette légende. Les ouvriers viennent de terminer une cloche colossale, dernière œuvre du maître fondeur Wilhem. Celui-ci, arrivé au déclin de la vie, souhaite de revoir avant de mourir les principaux événements de son existence où les cloches ont joué un rôle. « Des nuages passent devant la scène », dit le livret, et divers tableaux apparaissent successivement où ces événements sont mis en action. C'est le *Baptême*, avec son cortège et ses joyeux carillons; l'*Amour* : l'on entend au crépuscule un tendre duo scandé par les tintements de l'Angélus; la *Fête* sur la place du marché; les cloches se mettent en branle pour célébrer l'inscription de Wilhelm au livre de maîtrise. Voilà pour la première partie, tout entière consacrée aux événements heureux; dans la seconde, le maître fondeur revoit les jours noirs de son existence : Lénore est morte! Minuit sonne. Apparition de la bien-aimée qui fait renaître

l'espérance et la force au cœur de son amant. Ce tableau de la *Vision* est suivi de l'*Incendie :* le tocsin sonne; des lueurs rouges ensanglantent les ténèbres; on annonce qu'une bande de routiers s'est emparée par surprise d'une porte de la ville. La terreur est partout; survient Wilhelm qui relève les courages : « sonneries de trompettes et de sacquebuttes ».

L'épilogue de cette légende dramatique nous ramène au point de départ. Wilhelm a terminé son œuvre, il va mourir, il meurt : « des nuages passent devant la scène et ne disparaissent qu'au tableau suivant. » Nous revoyons la place du marché : « au milieu reluit, sous les rayons d'un beau soleil d'été, la cloche monumentale »; on n'attend que Wilhelm pour la mettre en branle. Cependant quelques vieux maîtres commencent à le critiquer : « Elle s'éloigne des saines traditions », dit l'un; maître Dietrich, docteur en droit romain, affirme que cette cloche ne pourra rendre aucun son. Mais voici qu'on annonce la mort de Wilhelm; le convoi funèbre passe lentement sur la place. « Tout à coup, la cloche, comme animée d'une vie surnaturelle, commence à s'agiter d'elle-même; ses balancements, faibles d'abord, augmentent de minute en minute... un son clair et grave retentit enfin. » Hosanna, salut et gloire au hardi novateur enseveli dans son triomphe!

Nous avons insisté sur l'analyse de ce dernier tableau pour ne pas laisser perdre la leçon que M. d'Indy, fondé de pouvoirs de maître Wilhelm, veut bien y donner, en passant, aux docteurs en droit romain qui prêchent le respect des traditions. Toutes les cloches qu'on a fondues dans le moule imaginé par le grand artiste allemand qui a nom Wagner rendent des sons, c'est incontestable. Maître Dietrich est dans son tort; mais peut-être lui serait-il permis d'avancer que les anciennes cloches étaient moins bruyantes, que leur son mystérieux et voilé semblait plus doux à l'oreille et faisait plus facilement vibrer les fibres du cœur. Et puis toutes les cloches sorties du même moule ne rendent pas les mêmes sons. Wagner était un grand fondeur; mais en livrant son moule, il ne nous semble pas avoir révélé à personne la manière de s'en servir : c'est un secret artistique, et les secrets de cette nature sont toujours bien gardés, parce que les artistes les emportent dans la tombe.

Dans le bruissement sonore dont M. d'Indy a enveloppé la légende de Schiller, je distingue peu de chose qui puisse être retenu; l'auteur suit avec une attention soutenue les différents épisodes de son poème; il leur donne à peu près la couleur musicale qui leur convient, mais il ne m'a pas semblé que le drame littéraire gagnât quoi que ce soit à ce travestissement. A quoi bon mettre de la musique sur des paroles, si la portée expressive de celles-ci n'en est pas augmentée? Quel intérêt peut-il y avoir à juxtaposer deux arts, si de leur rapprochement ne doit naître aucune force nouvelle?

Les idées sont rares dans le *Chant de la cloche* et elles ne sont pas toujours originales. Parfois l'oreille la moins exercée saisit un motif au passage comme on arrête une vieille connaissance. Dans le tableau de la *Fête*, notamment, le compositeur fait venir le nom de Berlioz sur toutes les lèvres. Quelle singulière fantaisie aussi d'avoir recommencé la scène de la Taverne de la *Damnation* et de ne pas s'être méfié du chœur « Villes entourées de remparts »! Un peu plus loin, il nous remet en mémoire le Menuet des Sylphes.

Cependant nous ne ferons pas à M. d'Indy un gros grief de quelques réminiscences : un compositeur jeune a forcément la mémoire encombrée ; il lui est permis de prendre pour sien ce qui appartient aux autres. Et comme il s'agit, en somme, d'un musicien instruit, évidemment sincère, et ne craignant pas de s'attaquer aux plus hautes difficultés de l'art, il nous est agréable, après avoir signalé les défauts de son œuvre, de reconnaître qu'elle est digne cependant de la plus haute estime. Un tableau entier, celui de l'*Incendie*, commande l'attention par la puissance du sentiment dramatique. Enfin, l'œuvre entière se tient debout ; elle est admirablement écrite et la gradation des sonorités y est observée avec un sentiment de mesure dont nous ne saurions faire trop d'honneur à M. d'Indy : on pouvait craindre le contraire, étant données les exagérations modernes et le caractère menaçant d'un poème qui s'intitule le *Chant de la cloche*.

L'orchestre et les chœurs de M. Lamoureux ont marché avec un ensemble parfait ; quant aux solistes, M[me] Brunet-Lafleur et M. Van Dyck, je ne leur reprocherai qu'une tendance à la préciosité. Le ténor, surtout, semble croire que ses lèvres distillent le miel ; ce n'est pas à cet excellent musicien qu'on reprochera de négliger l'articulation des paroles ; il « fait un sort » aux moindres syllabes ; les muettes elles-mêmes sont l'objet de toute sa sollicitude. Le moindre inconvénient de cette méthode est de dénaturer la phrase musicale, de la démembrer, pour ainsi dire, en y introduisant des éléments de sonorité étrangers à la constitution des notes dont elle est formée.

Les concerts du Châtelet ont fait entendre l'œuvre couronnée en second dans le Concours de la Ville, et qui, paraît-il, a vivement disputé la première place au *Chant de la cloche* que nous venons d'examiner. A notre avis le jugement rendu est conforme aux lois de l'équité : la partition de M. d'Indy est supérieure à celle de M. Georges Hue, au moins sous le rapport de la perfection structurale : c'est une considération à laquelle les membres d'un jury, quel qu'il soit, sont particulièrement sensibles.

M. Georges Hue, comme son concurrent, s'est inspiré d'une légende, et il va sans dire qu'il est allé se pourvoir à l'étranger, car, c'est un fait admis parmi nos musiciens, il est impossible de trouver en France une légende qui vaille d'être chantée. Le poème de MM. Gaston Cerfbeer et C. de l'Église peut être résumé en quelques mots. Il s'agit d'un certain roi des Gnômes, forgerons du Hartz, qui prétend épouser de gré ou de force la belle Hedwige, princesse de Bohême, que ses agents diplomatiques lui ont signalée comme une femme accomplie. *Rubezahl*, puisqu'il faut l'appeler par son nom, s'empare de la princesse au moment où celle-ci commet l'imprudence de se baigner dans un lac voisin de l'empire des Gnômes. Le beau Rodolphe, son fiancé, occupé à tirer de l'arc dans les environs, ne fait ni une ni deux ; il prie une ondine de lui prêter un glaive enchanté et, aussitôt, se précipite tout armé dans les eaux du lac. En moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire, il a rejoint et terrassé son odieux rival : Rubezahl ne meurt pas parce qu'il est immortel, mais il est forcé de rendre la princesse. Le roi des Gnômes, qui connaît le cœur des femmes, avait fait transformer sa caverne en palais ; il en sera pour ses frais. Ainsi finit cette courte comédie : chacun se retire intimement satisfait de voir la vertu récompensée et le vice puni.

Nous nous plaisons à reconnaître que M. Georges Hue a tiré un assez bon parti de cette donnée enfantine. Ce jeune musicien, — il a obtenu le grand prix de Rome en 1879, — ne nous semble pas rebelle à la mélodie, et on a remarqué en lui des indices d'un tempérament dramatique qui pourra se développer plus tard, et le débarrasser des entraves dont il s'est volontairement empêtré, par esprit d'imitation et pour suivre la mode. Il renoncera certainement à ce jeu puéril de cache-cache, où se complaisent les modernes — j'entends les musiciens ; le public, lui, ne paraît pas y prendre un plaisir extrême — et qui consiste à dérober aux auditeurs la piste de la mélodie, et à leur faire perdre la notion de la tonalité. Pour le moment, M. Georges Hue en est encore à prendre pour de l'éloquence les filandreux bavardages dont on nous rebat les oreilles depuis que la musique de l'avenir est devenue celle du présent.

*Rubezahl* est en trois parties. La première nous a paru insignifiante ; le compositeur, préoccupé avant tout des rouages de l'organisme musical qu'il voulait créer, n'a pas eu de temps à perdre aux questions sentimentales. Dans la seconde, il s'échauffe un peu ; la scène des Ondines l'émeut et le charme. Le public, qui s'aperçoit toujours de ces choses-là, a vigoureusement applaudi le duo de Rodolphe et d'Hedwige que l'intervention de la reine des Ondines convertit en trio : c'est là une belle page de musique, débordante de réelle poésie, une de ces pages qui affirment un musicien d'instinct. On peut être bourré de science et ne jamais rencontrer d'inspiration pareille : en art, il faut avoir été touché de la grâce, la philosophie seule ne suffit pas. Il y a de très bonnes choses, enfin, dans la troisième partie, notamment un air de Rubezahl, que M. Auguez a chanté avec beaucoup de talent. L'interprétation générale de cet ouvrage laissait à désirer, sans doute à cause de l'insuffisance des répétitions ; les voix de M^me^ Salla et de M. Jourdain se ressentaient d'ailleurs du temps abominable que nous venons de traverser.

Que va-t-il advenir de MM. d'Indy et Georges Hue qui, tous deux, à des points de vue différents, viennent de donner les preuves d'un incontestable talent ? En dehors du théâtre, il n'y a pas de succès durable pour un musicien, et le théâtre est presque inaccessible. Tant que nous ne posséderons pas une scène lyrique à bon marché, ouverte aux jeunes et d'autant plus accueillante qu'elle ne fera pas de frais pour les recevoir, ils n'auront d'autre refuge que les grands concerts subventionnés, dont les programmes sont, du reste, accaparés en grande partie par la musique allemande, ancienne et moderne. Leur situation est donc lamentable, il faut le reconnaître. Nous comprenons certainement qu'ils ne soient pas fiers de leur pays et qu'un certain dépit les pousse à orienter leur art dans la direction du Nord, d'où leur semblent venir, avec la lumière, toutes les chances de succès. Il est donc probable que nous entendrons encore chanter le vin du Rhin pendant de longues années. Pour notre part et sans faire fi de cette liqueur généreuse, nous persistons à croire que l'intérêt bien entendu de nos compositeurs serait de se mettre au régime du bourgogne, qui convient beaucoup mieux à notre tempérament français.

ALFRED DE LOSTALOT.



TABLE PAR ANDRÉ CHARLES BOULLE
(Collection Stein)

# CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

Un nouveau Rembrandt au Musée de Bruxelles. — Autres acquisitions récentes. — Littérature rubénienne; Lettres inédites du maître. — Études sur Jordaens. — *Iconographie du noble jeu de l'oye*, par le baron de Vinck.

L'ÉVÉNEMENT de la quinzaine est l'acquisition par le Musée de Bruxelles d'un Rembrandt, œuvre considérable et, chose curieuse, absolument inédite, alors que la signature et la date auraient dû suffire, paraît-il, à révéler son existence aux critiques qui, comme Smith, Vosmaer et Bode, se sont plus particulièrement appliqués à la recherche et à l'étude des créations du grand coloriste.

Je m'empresse d'ajouter que si l'imprévu est, dans l'espèce, un attrait, la nouvelle et excellente peinture du musée de l'État belge a ce qu'il faut pour s'imposer par elle-même à l'attention des connaisseurs.

Il s'agit d'un portrait de femme, très légèrement au-dessous de la grandeur naturelle. D'une grande simplicité d'ajustements, la vieille bourgeoise, médiocrement jolie, pour dire le moins, et dont les yeux cernés de rouge augmentent l'air renfrogné, se présente presque de face, les mains rapprochées à la hauteur de la ceinture, comme le *Chapeau de paille* dont elle ne pourrait évoquer le souvenir à aucun autre point de vue, mais dont elle pourrait — prodige du génie pictural ! — faire oublier les multiples attraits.

Un petit bonnet blanc à ailerons, un fichu blanc, bordé d'une très étroite dentelle, des manchettes blanches se détachant d'une part sur le fond d'ocre brun, de l'autre sur le corsage de soie noire relevé de quelques petits plissés. Nul autre élément de parure; pas un bijou, pas une perle. Un anneau d'or seulement à l'index. de la main droite, qui recouvre presque entièrement la gauche. Au bas de la gauche :

ÆTATIS 55.

*Rembrandt* 1654.

Est-il besoin de dire aux connaisseurs l'éloquence de ce millésime? Je puis me borner à rappeler que M. Bode, dans ses remarquables études sur l'École hollandaise, insiste sur sa présence au bas des pages les plus parfaites du maître, sur les chefs-d'œuvre de la galerie de l'Ermitage comme sur le portrait d'homme de

Dresde, sur la *Baigneuse* de la National Gallery et sur la *Bethsabée* du Louvre, création que M. Lacaze envisageait comme la perle de sa riche galerie, l'échantillon le plus splendide de ce qu'il nommait la « manière féroce » de Rembrandt.

Le peintre a 47 ans; douze années se sont écoulées depuis la *Ronde de nuit*, et s'il était possible de douter des progrès qui, dans l'intervalle, doivent s'accomplir encore, il nous suffirait, au musée de Bruxelles même, de porter des regards sur l'admirable portrait d'homme, daté de 1641, et que, seul, Rembrandt pouvait être en état de surpasser en excellence.

Sans doute, les sept années qui nous séparent encore des *Syndics* vont ajouter à la liberté de l'allure, mais non point aux perfections de faire, et puisqu'il s'agit d'un portrait de femme, nous pouvons juger comme arrivées à leur plus haut degré d'épanouissement les exigences picturales, en ce qui concerne l'ampleur de la touche et la franchise de l'allure.

On n'a point fait mystère du prix d'achat de cette œuvre : cent mille francs, et ce n'est pas un mince denier, sans doute. Peut-être va-t-on redire qu'il est loisible à un particulier de se passer de telles fantaisies, qu'un État a d'autres devoirs à remplir. J'ose croire que ceux qui parlent de la sorte se trompent du tout au tout. Il ne s'agit pas de fantaisies à satisfaire, mais de l'intérêt majeur, — étant donné qu'un musée est chose d'utilité publique, — qu'il y a à montrer aux générations futures la puissance du génie dans un ordre de travaux où tant d'hommes cherchent et continueront, il faut l'espérer du moins, à chercher la perfection.

C'est un précepte de marchand que l'œuvre acquise d'emblée est toujours la moins chère, et l'expérience, je crois, le confirme.

D'une simplicité qu'il faudrait qualifier d'austère s'il s'agissait d'un Philippe de Champagne et d'un Van der Helst, le nouveau Rembrandt de Bruxelles captive par la merveilleuse harmonie des colorations jointe à une intensité de vie que le maître lui-même a rarement poussée plus loin. Je doute qu'on ait été au delà dans l'art suprême de dissimuler l'art. La vive lumière ne semble pas plus atténuée que l'ombre n'est poussée à outrance; cependant tout se tient. L'idée d'opposition heurtée, qui, dans l'esprit de tant de personnes, caractérise le vrai Rembrandt, le mystère même, est absolument écartée. La face et les mains sont enlevées en pleine lumière et les contours se fondent comme dans la nature, sans aucun recours à ces accents qui, chez Rembrandt lui-même, viennent accuser parfois les reliefs.

En somme, même dans ses eaux-fortes, le maître n'a point fait preuve d'un tact plus exquis d'opération, et l'entreprise de reproduire une telle page a bien de quoi tenter le graveur.

Pour être complet j'aurais à dire l'origine du tableau; malheureusement les renseignements que j'ai pu me procurer à cet égard sont des plus vagues. On m'affirme que le portrait appartint à Louis XVIII et passa ensuite dans une collection anglaise. Je donne le renseignement pour ce qu'il peut valoir; les vendeurs ne tiennent pas toujours à faire connaître la provenance de leur marchandise. J'ai simplement à faire remarquer que mes recherches pour rencontrer une mention quelconque de ce Rembrandt en Angleterre ont été absolument infructueuses.

Le Musée de Bruxelles ne possédait rien encore de Van Beyeren; il vient de se procurer un fort joli spécimen du maître, — authentiqué par un monogramme, — et d'une facture moins vigoureuse que les amas de poissons et de victuailles auxquels

s'attache d'ordinaire le nom du peintre de La Haye. Le Belvédère possède un tableau très proche de celui-ci, autant par le sujet que par le procédé. Il s'agit d'un assemblage à la de Heem, de raisins, de pêches et où la note vigoureuse procède d'un homard, le tout sur un tapis vert à reflets versicolores. Excellent échantillon, au demeurant.

Je cite, enfin, un Benjamin Cuyp, signé, d'une facture légère, trop légère peut-être, à la façon de Molyn et de Van Goyen. Il représente un groupe d'une quinzaine de pêcheurs dans les dunes de Scheveninge, avec une échappée sur la mer et un joli ciel mouvementé. C'est fort probablement par son authenticité plus que par son mérite que ce tableau enrichira le musée.

.·.

La publication de travaux relatifs à l'histoire des arts, pour être actuellement assez active en Belgique, nous procure rarement des œuvres d'un caractère d'ensemble fait pour tolérer la comparaison avec les spendides ouvrages sortis des presses françaises ou allemandes.

Nos écrivains se renferment volontiers dans le cercle des choses locales : peut-être leurs œuvres y gagnent-elles en profondeur ; elles y perdent certainement en publicité et n'arrivent dans tous les cas que lentement, et comme par hasard, à la connaissance des personnes intéressées à les connaître.

Il en sera ainsi, à plus forte raison, lorsque les auteurs préféreront se servir de la langue flamande. En revanche, nulle part, j'ose l'affirmer, les sources historiques ne sont fouillées avec un zèle plus louable, et la propagation restreinte du fruit de tant d'efforts laborieux est un mal trop souvent constaté pour que je ne me félicite pas de l'occasion d'entretenir les lecteurs de la *Gazette* de quelques-unes de nos publications les plus récentes dans le domaine des études historiques envisagées dans leurs rapports avec les beaux-arts.

Assurément, la première place revient ici au *Bulletin-Rubens*, dont le sous-titre indique suffisamment l'origine et la portée : *Annales de la commission officielle instituée par le conseil communal de la ville d'Anvers pour la publication des documents relatifs à la vie et aux œuvres de Rubens.*

Cette commission, que présidait M. Gachard, l'éminent archiviste général récemment décédé, a pour secrétaire M. Ruelens, et pour membres MM. Léon de Burbure, P. Génard et Max Rooses, suffisamment connus par leur connaissance spéciale de la matière pour que, entre leurs mains, l'œuvre acquière toute l'importance qu'elle comporte.

Remarquez, toutefois, que le *Bulletin*, dont le deuxième volume est maintenant complet, n'est encore qu'un acheminement, une prise de date, en quelque sorte, en attendant le travail proprement dit et dont il n'est point possible encore de prévoir les limites. On y fera naturellement figurer l'ensemble des documents relatifs à la vie et aux œuvres de Rubens, la description méthodique de ses créations, ses lettres et correspondances diplomatiques, le tout accompagné de notes et de commentaires. M. Rooses s'est chargé de la partie descriptive, et déjà les deux premiers fascicules de son nouveau catalogue raisonné viennent de voir le jour. Cette partie, à elle seule, formera quatre volumes de plus de trois cents pages, augmentés de planches, etc. M. Ruelens s'occupera plus spécialement des lettres.

M. Gachard s'était réservé la publication des pièces diplomatiques, et tout le monde sait avec quelle supériorité il avait préludé à cette tâche par son livre sur le rôle politique de Rubens.

Par le peu que l'on en a pu apprendre, cette intervention de Rubens dans les affaires de l'État, de quelque façon qu'on la juge, revêt une singulière importance. Il est certain que la notoriété artistique de l'homme, jointe à une érudition vraiment extraordinaire et à des formes d'une courtoisie rare, lui ont permis d'arriver à des résultats surprenants. Je vais avoir le plaisir de donner aux lecteurs de la *Gazette* une lettre bien faite pour étonner quiconque ne voudrait voir en Rubens que le rude assembleur de grandes toiles.

Le fascicule auquel je reviens et dont la publication a coïncidé avec la fin de l'étude à la fois si ingénieuse et si savante, sous sa forme aimable, de notre ami Paul Mantz, nous fournit jusqu'à trois lettres absolument inédites de Rubens. Elles portent les dates de 1607, 1627 et 1635.

Inutile de dire que la première a été écrite pendant le séjour en Italie. Elle est datée de Rome et porte l'adresse d'Annibal Cheppio, le secrétaire de Vincent de Gonzague. Elle appartint jadis à M. B. Fillon, et a été récemment acquise par la ville d'Anvers à la vente Bouvet. L'importance en est secondaire : Rubens a reçu un payement et en accuse réception, tout en disant qu'il est assez au fait des embarras financiers de son maître pour être tout disposé à lui faire de longs crédits. Après Campo Weyerman on a pris l'habitude de représenter le peintre comme très attaché à l'argent. Si j'en juge par les lettres d'artistes qui nous passent par les mains, l'honneur d'être le créancier des rois n'était pas, de son temps, une garantie de précision absolue en matière d'échéance.

Les deux autres lettres sont du nombre de celles qui furent dérobées jadis à la Bibliothèque nationale. Celle de 1627, adressée à Pierre Dupuy, pour être assez développée, n'offre pas un grand intérêt au point de vue de nos études. Rubens y parle de la politique du moment, de la prise de La Rochelle. En *post-scriptum* il annonce qu'il va faire le portrait d'Ambroise Spinola.

Quant à la missive du 18 décembre 1635 et dont la date a été rectifiée en 1634, que M. Ruelens croit la véritable, elle est adressée d'Anvers à Peiresc et, à tous les points de vue, offre un intérêt exceptionnel. La pièce n'a pas moins de sept pages in-folio, et M. Ruelens, qui en eut connaissance par un savant italien, M. Govi, eut la satisfaction de la retrouver à Paris dans le volume où elle fut réintégrée en 1875, après avoir passé par les mains de Libri.

Rappelons-nous qu'à l'époque où Rubens reprenait sa correspondance avec Peiresc après plusieurs années d'interruption, il avait eu à souffrir de nombreux déboires, la lettre humiliante de d'Arschot, et que l'infante Isabelle avait cessé de vivre. Il parle de ses projets d'arcs de triomphe pour l'entrée de l'archiduc Ferdinand et annonce même l'ouvrage que Van Thulden devait nous donner plus tard sur cet ensemble décoratif. Il parle aussi du procès qu'il avait devant le Parlement de Paris en revendication et des privilèges en matière de publication d'estampes.

Au surplus, voici la lettre, moins quelques passages d'intérêt secondaire :

« Monsieur,

« Votre très gracieuse lettre du 26 novembre m'a été remise par mon beau-frère, M. Picquery : cette lettre m'a paru une faveur tellement inattendue qu'à

l'instant même j'en ai éprouvé un étonnement mêlé d'une joie incroyable et, immédiatement après, un désir extrême d'en prendre connaissance. J'y ai vu que vous continuez avec plus d'ardeur que jamais vos curieuses investigations sur les mystères des antiquités romaines. Les excuses que vous me faites au sujet de votre silence sont bien superflues; je m'étais figuré déjà que la cause principale en était due à la malheureuse présence, en notre pays, de certains étrangers qui l'ont pris pour séjour. Du reste, à dire vrai, en considérant le danger auquel nous exposent les soupçons et la malignité du siècle, en présence de la haute mission que j'ai eu à remplir dans cette affaire, j'ai pensé que vous ne pouviez faire autrement. Maintenant, depuis trois ans, je me trouve, par la grâce de Dieu, dans le repos de l'esprit ; j'ai renoncé à toute espèce d'emploi qui puisse m'éloigner de ma chère profession : *Experti sumus invicem fortuna et ego.*

« J'ai de grandes obligations envers la fortune ; car je puis dire, sans y mettre d'orgueil, que mes missions et voyages d'Espagne et d'Angleterre ont réussi de la manière la plus heureuse ; j'y ai traité les affaires les plus graves à l'entière satisfaction de mes commettants et même de la partie contractante. Et afin que vous sachiez le tout, on a confié depuis, à moi seul, toutes les négociations secrètes de France touchant la fuite de la reine mère et du duc d'Orléans hors du royaume et la permission qui leur a été donnée de chercher un asile ici. De sorte que je pourrais fournir beaucoup de matériaux à un historien et lui dire sur cet événement la vraie vérité, qui est bien différente de celle qui a généralement cours.

« Quand je me suis trouvé dans ce labyrinthe, obsédé nuit et jour d'un cortège d'affaires importunes, éloigné de ma maison pendant neuf mois, obligé d'être sans cesse présent à la cour, arrivé que j'étais au comble de la faveur auprès de la sérénissime infante (que Dieu ait en sa gloire !) et auprès des premiers ministres du roi, honoré de l'approbation et de l'estime de ceux avec lesquels je traitais à l'étranger, je pris la résolution de faire violence à moi-même et de couper ce nœud d'or de l'ambition pour recouvrer ma liberté. Considérant qu'il faut opérer une retraite de ce genre à la montée et non pas à la descente, abandonner la fortune pendant qu'elle nous est favorable et ne pas attendre qu'elle nous tourne le dos, je saisis l'occasion d'un petit voyage secret pour me jeter aux pieds de Son Altesse et lui demander, comme seule récompense de tant de fatigues, d'être exempté de nouvelles missions et d'être autorisé à remplir mon service sans quitter ma maison. J'ai obtenu cette grâce avec plus de difficulté qu'aucune autre qui m'ait jamais été concédée, et encore m'a-t-on réservé quelques négociations et affaires secrètes d'État, dont je puis continuer à m'occuper sans me déranger beaucoup. Depuis ce temps, je ne me suis plus mêlé des choses de France, et jamais je ne me suis repenti d'avoir pris cette résolution. Maintenant, comme vous l'avez appris de M. Picquery, je me trouve, par la grâce de Dieu, auprès de ma femme et de mes enfants, en repos, n'ayant plus d'autre prétention au monde que de vivre en paix.

« Je me suis résolu au mariage, ne me trouvant pas encore disposé à la vie austère du célibat, songeant que si nous devons donner la palme à la mortification, nous pouvons aussi, en bénissant le ciel, rechercher le plaisir licite. J'ai pris une femme jeune, de parents honnêtes mais bourgeois, bien que tout le monde cherchât à me persuader de m'allier à une dame de la cour. Mais craignant de me heurter à l'orgueil, ce vice inhérent à la noblesse, surtout parmi les femmes, il m'a plu de prendre une compagne qui ne rougît point en me voyant prendre en main mes pinceaux. Et, pour dire le vrai, il m'eût paru dur de perdre le précieux trésor de la liberté en échange des caresses d'une vieille.

« Voilà le récit de ma vie depuis la suspension de notre correspondance. Je vois que M. Picquery vous a renseigné sur les enfants que j'ai de mon nouveau mariage : je me borne à vous dire que mon fils Albert est à Venise et emploiera toute cette année à faire une tournée en Italie. Au retour, s'il plaît à Dieu, il viendra vous baiser les mains : mais nous parlerons de ceci plus particulièrement quand le moment sera venu. Aujourd'hui je me trouve tellement surchargé de travail à cause des apprêts de l'entrée triomphale du cardinal infant, entrée qui aura lieu à la fin du mois, que je n'ai plus le temps de vivre et d'écrire. Je me détourne de ces occupations, je leur vole quelques heures de la nuit pour faire cette réponse, très insignifiante et très négligée, à la lettre aussi aimable qu'élégante dont vous m'avez honoré. Le magistrat de cette ville m'a mis sur les épaules toute la lourde charge de cette fête, laquelle, je crois, ne vous déplairait point pour la conception et la variété des sujets, la nouveauté des compositions et leur application heureuse. Peut-être un jour les verrez-vous publiés avec les belles inscriptions et les pièces de vers de notre ami Gevaerts, qui vous embrasse affectueusement les mains. Toutes ces occupations me forcent à vous demander quelque trêve; il ne m'est vraiment pas possible, en cette circonstance, de faire les diligences requises pour satisfaire à nos obligations envers vous.

« Aux questions que vous m'adressez dans votre lettre, je réponds seulement que je possède encore une cuillère ou écuelle antique : le manche en est si léger et elle est si commode qu'elle a pu servir à ma femme pendant ses couches, sans avoir souffert de cet usage. La cuillère est pointue comme celle dont vous m'avez communiqué le dessin, mais il n'y a pas d'or, à l'exception du rivet, qui semble être massif plutôt que doré.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Dans mes voyages, je n'ai jamais négligé d'observer et d'étudier les antiquités exposées au public ou appartenant à des personnes privées, je n'ai jamais laissé non plus d'acquérir à prix d'argent des objets de curiosité ; je me suis réservé aussi quelques pièces parmi les pierres gravées les plus rares et les médailles les plus exquises de la collection que j'ai vendue au duc de Buckingham, de sorte que je possède de nouveau un cabinet de choses aussi belles que curieuses : nous en parlerons un jour à tête reposée.

Suit une dissertation sur une balance antique qu'il a vue en Espagne lors de son premier voyage, avec un croquis à la plume.

« Croyant avoir terminé, il me revient tout à coup à l'idée que j'ai à Paris, en cour du Parlement, un procès contre un graveur d'estampes, Allemand de nation, mais bourgeois de Paris, lequel, au mépris de mon privilège obtenu du roi très chrétien, et renouvelé il y a trois ans, s'est mis à copier mes gravures à mon grand préjudice et dommage; bien que mon fils Albert l'ait fait condamner par le lieutenant civil et qu'il ait publié la sentence rendue en ma faveur, ce graveur a interjeté appel au Parlement. Je vous supplie de me venir en aide dans cette affaire et de recommander ma très juste cause au président ou à quelques conseillers de vos amis. Peut-être connaissez-vous le rapporteur, qui se nomme Saulnier, conseiller au Parlement de la seconde chambre des Enquestes.

« J'espère que vous me rendrez ce bon service, d'autant plus volontiers que c'est par votre faveur que j'ai obtenu mon premier privilège de Sa Majesté Très Chrétienne. Je vous avoue que je me trouve piqué à vif et que je mets de la passion en cette affaire : votre assistance m'y obligerait plus que ne le ferait toute autre

faveur en des occasions plus importantes. Mais il faut se presser, *ne veniat post bellum auxilium.*

« Je vous demande pardon de la peine que je vous donne. »

« D'Anvers, le 18 décembre 1635.

« M. Rockox est en vie, il se porte bien et vous baise les mains de tout cœur. J'ai le dessin et le moule de ce vase d'agate que vous avez vu et que j'ai acheté pour deux mille écus d'or; mais je n'en ai pas le creux. Ce vase n'avait pas plus de volume qu'une carafe ordinaire de verre un peu grossière. Je me souviens d'en avoir mesuré la capacité : il tenait exactement une mesure qui, dans notre langue, s'appelle du nom commun *pot.* Ce joyau, ayant été envoyé aux Indes Orientales sur une caraque, tomba entre les mains des Hollandais et, si je ne me trompe, périt entre les mains des ravisseurs; car ayant fait toutes les démarches possibles auprès de la Compagnie orientale à Amsterdam, je n'en ai plus jamais appris de nouvelles. Au revoir, derechef.

« J'aimerais extrêmement de savoir si votre très aimable frère, M. de Valavez, est en bonne santé. Je vous prie de lui baiser les mains de ma part et de l'assurer qu'il n'a pas au monde de serviteur qui se souvienne davantage des faveurs reçues de lui et qui désire autant être à ses ordres que moi.

« En m'adressant vos lettres, veuillez, je vous prie, au lieu de : *Gentilhomme ordinaire de la Mayson*, etc., mettre : *Secrétaire de Sa Majesté Catholique en son Conseil secret ou privé,* etc. Je ne vous fais pas cette demande dans un but de vanité, mais pour que vos lettres me soient bien et sûrement remises, dans le cas où vous ne les feriez point passer par les mains de mon beau-frère, M. Picquery. »

On ne saurait, je pense, exagérer l'importance d'un tel document, et je doute qu'aucune des nombreuses épîtres du maître nous permette de mieux juger son caractère, ses goûts et sa haute culture intellectuelle. Le simple fait de payer un vase de petites dimensions deux mille écus d'or nous dit combien l'amour des antiquités tenait de place parmi les prédilections du grand artiste.

La mention du procès en usurpation de privilège des estampes est fort précieuse. Elle n'est point unique. M. Gachet s'était occupé une première fois de cette question; mais il en avait très mal interprété la portée. J'ai fait observer ailleurs, et la présente lettre achève de confirmer la supposition, que les poursuites furent intentées à la demande de Rubens.

On n'a pu retrouver jusqu'à ce jour aucun des documents relatifs à l'affaire; certainement ces pièces seront quelque jour exhumées. Le hasard, ici, nous servira mieux que toutes les recherches. Je dois dire aussi que, ni en France ni ailleurs, je n'ai pu mettre la main sur aucune estampe que l'on pût désigner avec certitude comme ayant provoqué les poursuites, à moins toutefois qu'il ne s'agisse de celles de Ragot. Quant au nom de l'éditeur, Rubens le disant allemand d'origine, on peut supposer qu'il s'agit de Herman Weyen, de Cologne, fixé à Paris et y tenant boutique à l'enseigne de la *Ville de Cologne.*

Le second volume du *Bulletin-Rubens* contient le dernier travail de M. Gachard et, détail digne d'être recueilli, il paraissait le jour même de la mort de son auteur. Il s'agit d'une note sur les *Tableaux de Rubens et de Van Dyck enlevés de Bruxelles par le duc de Marlborough.* Le fameux général vint à Bruxelles après la bataille de Ramillies, successivement en 1706, 1707 et 1708. On fit, sur ses ordres,

transporter à Bruxelles une quarantaine de tableaux qui ornaient le château royal de Tervueren; le duc en choisit cinq : Une *Sainte-Famille* avec la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Joseph et une autre composition du même sujet, où sainte Anne s'appuie sur le berceau de l'Enfant Jésus; le *Portrait de Charles Ier* par Van Dyck, le même qui est aujourd'hui à la National Gallery de Londres, un autre portrait que le procès-verbal désigne comme étant celui « d'une reine d'Angleterre » et qui est certainement l'œuvre fort secondaire de Van Dyck, envoyée l'année dernière à l'exposition des anciens maîtres de Burlington House, enfin une *Assemblée des dieux*, « petite pièce » de Rottenhamer ou de Spranger.

On ignore assez généralement que la chapelle de Bleinheim est décorée d'une toile de Jordaens représentant la *Descente de Croix*, citée comme l'une des œuvres capitales de ce grand peintre, justement éclipsé par le voisinage de Rubens, il en faut convenir, mais que notre époque aurait bien pour mission de mettre un peu plus en relief.

Le Musée d'Anvers est entré en possession, il n'y a guère qu'une couple d'années, d'une des plus célèbres peintures du maître, ce *Repas de famille*, gravé par Bolswert de si admirable façon, où les vieux chantent tandis que les jeunes sifflotent. Tout le monde connaît cette jeune femme éclatante de santé, coiffée de sa toque à plumes qui occupe le centre du tableau, son enfant dans les bras. On a payé cette toile cinquante mille francs, un chiffre qui me paraît de nature à prouver que Jordaens ne sera pas longtemps exclu de sa juste place parmi les maîtres, en dépit de quelques pages secondaires.

M. Rooses vient de lui consacrer une fort remarquable étude critique, illustrée de photographies.

L'auteur a entrepris de faire, dans l'œuvre du maître, un classement fort nécessaire, étant donné que Jordaens, officiellement proclamé le plus grand peintre des Pays-Bas, après la mort de Rubens survit d'une quarantaine d'années au chef de l'école. Si donc, au début, des attaches fort visibles le relient à Rubens, si même il est de ses œuvres qui ne sont réellement que des copies, il s'affranchit par degrés et donne sa note bien personnelle souvent avec une supériorité rare.

M. Rooses, qui le suit dans les diverses étapes de sa longue carrière, ne se montre pas toujours disposé à l'indulgence en présence des œuvres où le maître, sacrifiant à la pratique toute autre considération, accumule les vulgarités.

Appuyée d'exemples choisis dans la plupart des galeries de l'Europe, l'étude de M. Rooses rend d'ailleurs hommage à la virtuosité de Jordaens et nous donne sur sa manière de travailler des détails précieux. De fait, aussi bien que Rubens et Van Dyck, l'artiste avait de nombreux collaborateurs et abattait énormément de besogne, et comme il mourut de vieillesse, il laissa un œuvre immense.

On sait que Jordaens mourut protestant. Le fait, qui en lui-même n'aurait guère d'importance, est au moins curieux quand il s'agit d'un homme que ses œuvres représentent comme un fort joyeux compère. Jusqu'à ce jour personne n'a pénétré le secret d'un changement de religion d'autant moins explicable qu'il se produit à une époque où l'hérésie était encore passible de la peine de mort.

Parmi les publications récentes, une étude de baron du Vinck me paraît de nature à intéresser spécialement le lecteur français. Sous le titre d'*Iconographie du noble jeu de l'oye*, l'auteur nous donne un catalogue descriptif et raisonné de

126 planches de l'espèce, faisant partie de sa propre collection et de celle du cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale. Sans remonter aux Grecs, le baron de Vinck n'en vulgarise pas moins des sources d'une respectable ancienneté, et c'est chose très singulière de voir le bruit des grands événements européens venir s'éteindre dans le plus pacifique des jeux. Les différents régimes s'y traduisent d'ailleurs d'une manière très frappante et l'on y voit des titres tels que ceux-ci : *Jeu du costume et des coiffures des dames, dédié au beau sexe.* — Les *Délassements du père Gérard,* ou la *Poule de Henri IV, mise au pot en* 1792; — *Jeu de l'amour et de l'hyménée;* — la *Pirouette instructive;* — le *Jeu des guerriers français, favoris de la victoire;* — le *Jeu des Cosaques;* — le *Jeu royal de la vie de Henri IV,* le tout pour finir par le *Jeu des places, passe-temps de ceux qui n'en ont pas!*

En somme, l'auteur dit avec raison : « Feuilletez ces portefeuilles de jeux, vous y rencontrerez des documents historiques. On y voit où s'arrêtaient les connaissances des plus doctes géographes sous le Roi-Soleil; l'art de la guerre, des fortifications, de la marine, de la tactique militaire s'y trouve expliqué dans le plus grand détail; l'étude du costume y est des plus amusantes : on dirait les feuillets d'un journal de modes; le théâtre nous enseignera les pièces et les noms des artistes en vogue; l'étude des mœurs y est des plus indiscrètes.

« L'histoire telle que nous la rencontrons-là, ajoute-t-il, n'est pas toujours exempte de préjugés politiques; ainsi l'un de ces jeux inspirés par les disciples du père Loriquet nous montre Louis XVIII succédant directement et sans transition à Louis XVI, mort en 1793. La satire s'y ébat joyeusement, car des protestants français risquaient leur argent sur un jeu qui flagelle la fameuse bulle *Unigenitus.* Trêve donc de sarcasmes à l'adresse des collectionneurs. »

Le baron de Vinck avait bien le droit de plaider la cause des collectionneurs, car il est le possesseur de l'une des plus superbes collections d'estampes et autres documents relatifs à la Révolution française. Il a donné jadis une iconographie fort intéressante de Marie-Antoinette. Son travail sur les jeux de l'oie gardera l'intérêt de toute étude bien faite. A l'en croire, la disparition des jeux de l'espèce serait due à la diffusion de l'instruction, et l'auteur nous prédit leur retour.

Espérons, si cela doit être, que ce ne sera pas au prix d'un retour à l'ignorance. Il faut donc souhaiter que la série descriptive du baron de Vinck n'ait point de suite. Au surplus, il a bien d'autres sujets qu'il saura traiter avec une égale compétence.

HENRI HYMANS.

# BIBLIOGRAPHIE

**Dictionnaire général des artistes de l'École française**, depuis l'origine jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes; ouvrage commencé par *Émile Bellier de la Chavignerie* et continué par *M. Louis Auvray*. Paris, H. Loones, éditeur, 1872-86, 2 vol. in-8, de 1072 et 734 pages.

L'œuvre commencée en 1868 par le regretté Bellier de la Chavignerie, puis continuée et terminée par M. Louis Auvray, statuaire, vient enfin de paraître chez H. Loones, successeur de Renouard. L'apparition de cet important et indispensable ouvrage sera accueillie avec reconnaissance par tous les travailleurs et tous les artistes. Nous manquerions à notre devoir si nous ne lui souhaitions pas, avec la bienvenue, le succès qu'il mérite à tant d'égards ; nous manquerions aussi à l'équité si nous ne reconnaissions pas la part qui est due à M. Auvray, le continuateur consciencieux et expérimenté de Bellier, dans l'exécution de cet énorme travail.

Bellier en était à la lettre D lorsque la mort le surprit en 1871. M. Auvray était fort lié avec lui, il avait coopéré, par ses conseils et ses observations, à l'établissement du plan du Dictionnaire ; il était donc tout désigné pour succéder à son ami. Comme il le dit lui-même, il a conservé intact le programme de Bellier de la Chavignerie, et notamment les deux points auxquels celui-ci avait attribué une valeur fondamentale : 1° l'admission dans le Dictionnaire de tout artiste dont les œuvres présentées au jury ont été admises plusieurs fois au Salon ; 2° l'abstention de critique et d'éloge, un dictionnaire ne devant être qu'un livre utile, un recueil de renseignements et de faits. Sur le second point, nous sommes entièrement d'accord avec les auteurs; un dictionnaire ne saurait être un livre d'appréciations personnelles : l'impartialité est sa règle. Cependant, nous ne pouvons nous empêcher de regretter de voir figurer dans un dictionnaire, où les morts auraient dû occuper la première et presque l'unique place, toute la cohue des médiocrités contemporaines, toute cette légion infinie d'artistes exposants que le jour du Salon a fait briller d'un éclat éphémère. Mais ce que nous sommes portés à critiquer d'autres en feront l'éloge; tout dépend du point de vue où l'on se place. Nous aurions souhaité, tout au moins, que les artistes vivants fussent réservés pour un supplément, sorte de Vapereau de l'art contemporain, qui aurait pu, par des éditions successives, se tenir au courant des changements incessants qui se produisent dans le mouvement de la production. Quoi qu'il en soit et abstraction faite des oublis et des erreurs inévitables dans un tel ouvrage, ces deux volumes de biographie sont appelés à rendre les plus grands services.

L. G.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

LES

DERNIERS TRAVAUX

SUR

# LÉONARD DE VINCI

(PREMIER ARTICLE.)

---

## I.

Il se rencontre dans l'histoire de l'Art des désastres qui serrent le cœur et dont les mystères semblent vouloir arrêter parfois jusqu'au cours de nos pensées. De ce nombre, et navrante avant tout, est la triple succession d'événements tragiques qui ont entraîné la perte des trois créations immortelles du génie de Léonard de Vinci. Il semble que l'on voudrait suspendre la marche du temps qui nous entraîne toujours plus loin du siècle qui les a vu éclore, afin de saisir autant que possible les quelques échos lointains qui nous en parlent encore. Aussi est-ce un sentiment solennel, un sentiment de consolation que l'on éprouve en assistant, après un sommeil plus que trois fois séculaire, non pas à la résurrection de ces chefs-d'œuvre mêmes, mais à celle des pensées, des paroles, des enseigne-

ments émanés du génie sublime, du maître vénéré, créateur de ces œuvres dont la perte nous afflige.

L'existence des écrits de Léonard n'était pas ignorée; on en connaissait même de beaux fragments; mais le sort fatal qui avait empêché la réalisation des grandes œuvres du maître s'attachant jusqu'à ses écrits, semblait vouloir en empêcher la publication.

Les travaux ayant pour but élevé de pénétrer dans les secrets si attrayants de ces manuscrits, de faire connaître ces trésors, sont entrés enfin, depuis un certain nombre d'années, dans une voie digne de ce génie unique [1]. En acceptant la proposition que la *Gazette des beaux-arts* a bien voulu nous faire, de rendre compte à ses lecteurs de l'un de ces travaux, celui de M. Jean-Paul Richter, sans perdre de vue, d'ailleurs, le grand travail entrepris à un tout autre point de vue par M. Charles Ravaisson-Mollien, peut-être avons-nous trop vite succombé à la tentation de nous placer au nombre de ceux dont parle le Dante :

*... Peccatori...*
*Che la ragion sommettono al talento,*

c'est-à-dire de soumettre la raison, qui consulte ses forces, au penchant naturel, à la satisfaction de se trouver en compagnie de Léonard. Occupé depuis de longues années à recueillir les études architectoniques de Léonard, afin de mieux apprécier les œuvres et le génie de Bramante, et arrivé à peu près au terme de ces recherches, nous ne vîmes dans la proposition de la *Gazette* que l'obligation d'approfondir la publication si importante de M. Richter. Mais ce n'est qu'en abordant l'étude de ces deux grands volumes que nous avons éprouvé, à notre tour, la vérité du fait évoqué par nous il y a plusieurs années, en faveur de M. Ravaisson [2], à savoir : la différence énorme

1. Nous ne rappellerons pas les noms de tous ceux pour lesquels la publication des manuscrits de Léonard a été un noble rêve, nous craindrions d'en passer trop sous silence. Qu'il nous soit toutefois permis de céder au sentiment de l'amitié reconnaissante en nommant le marquis Girolamo d'Adda, qui pensait que pareille tâche ne pourrait être résolue d'une manière digne du maître que par la collaboration d'un corps de savants tel que l'on pourrait espérer le rencontrer dans l'Institut de France. Nommons au sein de ce dernier M. Félix Ravaisson-Mollien qui, après avoir considéré ce projet comme l'un des buts de sa vie, a la satisfaction d'en voir la réalisation partielle par son fils.

Il serait injuste de ne pas nommer M. Uzielli, l'auteur de deux volumes sur Léonard, et un savant aussi distingué que sympathique, M. Gilberto Govi, l'un des collaborateurs du *Saggio*.

2. *Chronique des arts*, du 11 juin 1881.

qu'il y a entre s'occuper d'une seule des connaissances humaines approfondies par ce Titan qui a nom Léonard, et les prendre en



ÉTUDES D'ENFANTS JOUANT, PAR LÉONARD DE VINCI.
(Collection de Windsor).

considération, sinon toutes, du moins en grande partie. Aussi, nous voyons-nous contraint par la force même des choses à nous limiter plus strictement au cadre d'un simple compte rendu, accompagné

des aperçus qui, chemin faisant, se présenteront à nous, sans être à même d'entrer dans tous les développements que nous avions d'abord espéré pouvoir y joindre.

Placé en face de Léonard tout entier, on se sent presque anéanti devant ce prodige inouï, et l'un des résultats de notre étude a été de nous disposer à une grande indulgence envers ceux qui ont entrepris la belle tâche de sauver et de nous faire connaître les manuscrits du grand Toscan. De là résulte pour nous une certaine difficulté, celle d'allier cette indulgence dont nous sentons avoir besoin nous-même au devoir de la critique, à celui qui s'impose à l'égard de Léonard quand on aspire à l'honneur de s'occuper de lui; car, de même que noblesse oblige, *Léonard oblige*. C'est ce qu'il semble dire lui-même dans l'admirable portrait tracé de sa main, seulement vers la fin de sa vie malheureusement, et conservé au Musée de Turin. Le regard plein du calme de la sagesse, mais triste aussi, semble vous transpercer avec je ne sais quelle méfiance pour les actes de l'homme, méfiance trop naturelle à la fin d'une carrière telle que la sienne[1].

Si malgré notre collaboration à la publication de M. Richter, qui s'était bornée à la composition, à la rédaction et au commentaire des deux livres consacrés aux dessins et aux écrits de Léonard sur l'architecture et qui ne nous avait pas appelé à connaître le reste de ce grand travail, il nous a semblé néanmoins pouvoir accepter l'offre de parler de deux ouvrages que l'on considère parfois comme rivaux, c'est que nous avions, dans la même communication à laquelle nous faisions allusion tout à l'heure, exprimé une opinion toute différente à l'égard de cette rivalité supposée, opinion qui n'a fait que s'accentuer dès lors. Loin de se nuire, ces deux ouvrages ne sont, selon nous, que les deux étapes indispensables pour arriver au but, ou, pour mieux dire, que deux des trois ordres de travaux qu'il convient d'accomplir si l'on veut entreprendre pour les manuscrits de Léonard l'œuvre d'ensemble qu'il sera du devoir de notre siècle ou de l'avenir de leur consacrer.

Nous nous expliquons : les manuscrits de Léonard comportent, selon nous, trois natures différentes de publications :

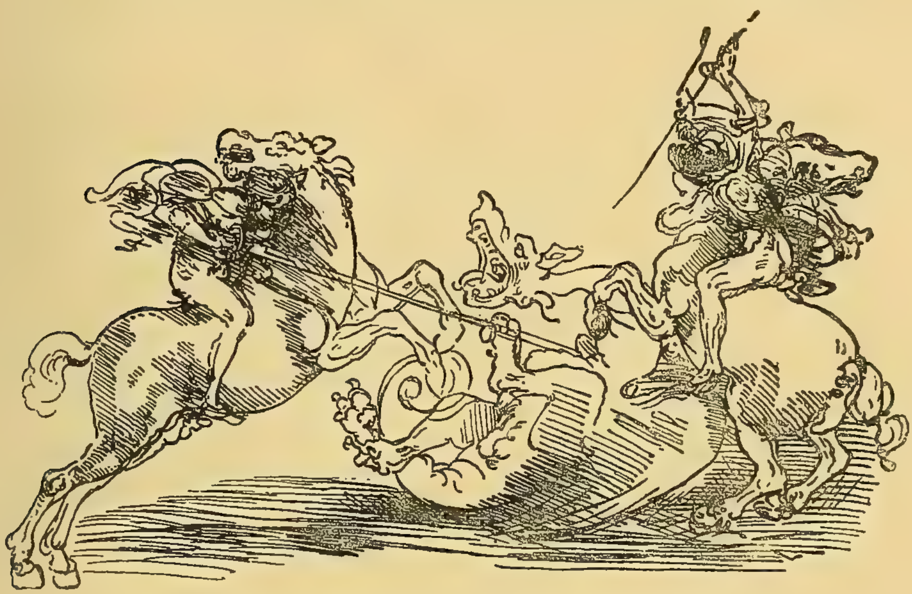
1° Les reproductions en fac-similé de tous ceux des manuscrits qui renferment des croquis ou des dessins, afin de *sauver*, de *conserver intacts* ces écrits et d'en permettre aussi le contrôle aux siècles à venir.

1. Nous empruntons la reproduction de ce dessin à l'ouvrage de M. Richter.

2° Le travail de groupement de tous les matériaux ayant trait à une même science ou à un même art ;

3° Les monographies qui, tantôt pourront revêtir le caractère d'un traité, d'un cours complet, tantôt la forme plus restreinte d'une étude, d'un essai, et dont le but sera de compléter les écrits de Léonard et d'en tirer tous les enseignements possibles.

Il va sans dire que s'il y avait moyen dès à présent de répartir



CAVALIERS COMBATTANT UN DRAGON, DESSIN DE LÉONARD DE VINCI.
(Collection de M. le baron Edmond de Rothschild.)

les documents relatifs à toutes les spécialités dont Léonard s'est occupé entre les savants et les artistes les plus capables de les étudier, il en résulterait une sorte d'encyclopédie aussi monumentale que merveilleuse, parce qu'elle procéderait d'un esprit unique, œuvre vraiment digne de Léonard et de cette époque incomparable dans les arts, qui en toutes choses sert de magnifique précurseur à notre XIX$^{e}$ siècle, le premier qui se soit montré mûr enfin pour comprendre l'esprit scientifique de Léonard.

Cette collaboration simultanée de savants et d'artistes, telle qu'elle a eu lieu pour le *Saggio* [1], eût nécessité en quelque sorte la résurrection

1. Le *Saggio delle opere di Leonardo de Vinci*, qui parut à Milan en 1872, a posé deux jalons dont on pourra faire varier l'écartement, mais non pas changer l'alignement ; ce sont : le principe de la reproduction par la photographie du plus grand nombre, sinon de tous les manuscrits de Léonard, et celui de la nécessité

de l'*Accademia Vinciana*, avec un but nouveau, cette fois. Appliquée à l'ensemble des écrits de Léonard, qui se trouvent aujourd'hui répartis entre tant de propriétaires de nationalités différentes, tant souverains que particuliers, cette collaboration n'eût pu se réaliser que par un accord international. Des accords de cette nature sont, il est vrai, à l'ordre du jour, lorsqu'il s'agit de traiter une question qui intéresse le plus grand nombre, mais il est assez douteux qu'en vue d'un but du genre de celui-ci, on eût pu exciter un intérêt suffisamment décisif,

*... cola dove si puote*
*Ciò che si vuole...*

Afin de permettre aux lecteurs de mieux s'orienter dès maintenant, nous dirons que c'est le premier, le plus pressant de ces trois genres de travaux dont M. Ravaisson a entrepris la réalisation partielle, tandis que c'est le groupement d'une partie des manuscrits de Léonard que M. Richter nous a donné il y a bientôt deux ans.

Ce que nous venons de dire de la difficulté résultant de la dispersion des manuscrits de Léonard suffit à nos yeux pour justifier le principe de la méthode adoptée par M. Ravaisson, du moins en ce qui concerne les manuscrits appartenant à l'Institut de France. Bien que susceptible de quelques améliorations dans son exécution, cette méthode était probablement la seule praticable et qui permît enfin de mettre une bonne fois la main à ce grand travail.

Mais il y a encore dans la méthode suivie par M. Ravaisson un autre point capital, sur lequel il ne sera pas inutile de nous expliquer.

On a pu se demander s'il était vraiment bien nécessaire de reproduire intégralement par des impressions photographiques chaque feuillet de tous les manuscrits de Léonard, et si une transcription exacte de certains ensembles de textes n'eût pas suffi.

En réponse à cette question, il nous semble encore que, eu égard à l'imperfection humaine et à l'importance des matières, il n'y avait guère d'autre voie à suivre, du moment que la réunion de savants capables de faire un choix irréprochable de ce qu'il convenait de reproduire par la photographie était en quelque sorte irréalisable. Car, en pareil cas, ce ne sont pas toujours les plus autorisés qui sont le plus en vue et sur lesquels, par suite, le choix tombe.

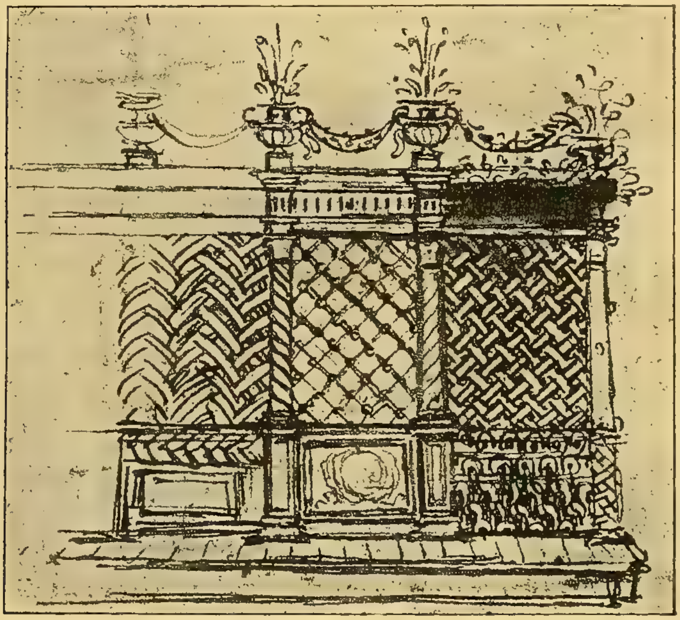
d'avoir recours à une réunion de savants pour interpréter et commenter les œuvres du plus étonnant des fils de l'Italie. Les collaborateurs du *Saggio* furent : Carlo Belgiojoso, Giuseppe Mongeri, Gilberto Govi et Camillo Boito.

La nécessité d'une reproduction intégrale de ces manuscrits de Léonard repose donc :

1° Sur la valeur exceptionnelle de ces manuscrits ;

2° Sur l'impossibilité de les voir *interpréter* dans leur totalité, ou même simplement grouper par une seule personne ;

3° Sur la difficulté en quelque sorte insurmontable, au début du moins, de confier simultanément la publication, l'interprétation et la mise en œuvre de ces documents à un corps de savants organisé en vue d'une pareille tâche.



ÉTUDES DE GRILLAGES POUR UNE CLOTURE DE CHAPELLE, PAR LÉONARD DE VINCI.
(Codice Atlantico, à Milan.)

Ici encore quelques explications nous paraissent nécessaires.

Avant tout, se fait-on une idée exacte de la valeur et de la nature de ces manuscrits, œuvre d'un génie unique dans les annales de l'humanité? Ce qui nous frappe tout particulièrement chez Léonard, c'est la réunion dans un même homme de l'âme et de la main d'artiste les plus sublimes à l'esprit scientifique probablement le plus universel que l'on ait jamais vu. Quand on songe à la valeur des observations et de l'enseignement d'un homme dont quelques-unes des œuvres de sculpture et de peinture planent dans des sphères que ni le ciseau de Michel-Ange, ni son pinceau, ni celui de Raphaël n'ont atteints, et

dont l'esprit habitait les régions que plus tard parcoururent les Galilée, les Descartes, les Pascal, les Newton; quand on songe que, chez lui, l'observation scientifique la plus délicate était éclairée par ce flambeau lumineux qui échappe presque toujours au savant, et que donne seul un esprit à son tour créateur, nous voulons dire, celui de l'artiste, quand on songe que de pareils dons se sont alliés pour habiter quelque temps dans l'unité d'une même âme, on comprendra peut-être de quel respect on doit entourer ces glorieux manuscrits.

A chaque pas se pressent, tantôt réunis, tantôt en se succédant, la profondeur des recherches et l'intense pénétration des investigations, la finesse exquise des observations. A la clarté de ses intuitions, au calme sublime de ses déductions s'allient une pondération admirable de jugement et une sagacité merveilleuse dans les applications qu'il cherche à en tirer. Léonard, artiste lui-même, c'est-à-dire créateur, échappe par là à ces entraînements du savant, lequel est conduit trop souvent par là même à d'étranges égarements.

Aussi n'y a-t-il pas chez Léonard que l'artiste, que le savant universel : il y a, avant tout, l'homme lui-même. Et, par suite, rien de plus instructif que de promener ses regards sur les fac-similés de ces feuillets, dans leur sublime et effrayant pêle-mêle. Aucune interprétation ne saurait jamais rendre cet aspect-là; il faut la reproduction fidèle de l'original lui-même.

Les siècles à venir auront le droit de demander ce que nous avons fait de ces trésors dont nous avions le bonheur de posséder, sinon la totalité, du moins des parties très considérables; car ces trésors doivent leur appartenir comme un patrimoine et comme l'un des titres de gloire de notre race tout entière. De là, le devoir de les leur transmettre intacts, de leur permettre à leur tour de les contrôler, de les étudier, de voir si nous les avons bien compris.

Et quand, un jour, viendra un grand esprit capable de composer *sur Léonard comme homme* un livre digne d'un sujet si élevé, il aura accompli l'une des œuvres les plus remarquables et les plus instructives qui aient jamais été produites.

Voilà pour la valeur des écrits de Léonard, et ce qui démontre la nécessité pour le plus grand nombre d'entre eux d'une reproduction intégrale [1].

1. Nous n'admettrions d'exception à cette reproduction intégrale que dans le cas de séries assez considérables, composées uniquement de texte accompagné de croquis plutôt géométriques sur l'interprétation desquels il n'y aurait absolument aucun doute. Il nous semble que de telles séries, dont la lecture exacte aurait été

La seconde raison qui rend indispensable une reproduction intégrale des manuscrits de Léonard est l'impossibilité de faire le triage de ce qui est important et de ce qui ne l'est pas. En fait d'appréciation de la valeur de documents de ce genre, nous avons fait des



SAINT SÉBASTIEN, DESSIN A LA SANGUINE, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Collection de Windsor.)

expériences si étrangement décisives que nous croyons de notre devoir de nous exprimer sur ce point avec une entière franchise.

certifiée conforme par trois savants tels que MM. Govi, Richter et Ravaisson, présenteraient à peu près toutes les garanties humainement voulues. Mais un pareil travail collectif ou plutôt une telle vérification successive, faite, par exemple, sur des photographies ordinaires, serait-elle plus économique que la reproduction intégrale adoptée par M. Ravaisson ? Nous en doutons presque.

Nous avons vu à plusieurs reprises des personnes très capables, le plus à même d'être bien renseignées, très désireuses de nous aider, nous fournir des appréciations si incomplètes ou si inexactes que, animé d'une extrême réserve, nous ne nous fions plus maintenant qu'aux opinions que nous avons été en état de contrôler nous-même. Nous sommes persuadé que chaque savant consciencieux, habitué à puiser aux sources mêmes, pensera comme nous. L'interprétation des documents, quand elle n'est pas faite par un spécialiste très scrupuleux, versé en outre dans l'histoire de la spécialité qu'il cultive, peut devenir la cause des plus déplorables erreurs. Il n'est guère possible d'en douter; les documents inédits, les *comptes* surtout, que nous recherchons avec tant de soin dans les archives de tous les pays, tout en fournissant des renseignements inappréciables et en apportant une rectification sur bien des faits, deviennent à leur tour la source d'erreurs sans nombre par suite d'interprétations erronées ou incomplètes [1].

On verra par cette digression, combien, à un autre point de vue, nous jugeons le procédé adopté par M. Ravaisson indispensable. Comme on ne peut pas demander à une vingtaine de spécialistes pris parmi les plus grands savants de l'Europe de passer trois ou quatre ans chacun à parcourir les cinquante-cinq manuscrits de Léonard, dispersés dans les collections publiques et particulières, ainsi que l'a fait M. Richter, pour apprécier dans quel ordre il faut publier des centaines de passages dispersés dans cinq mille feuillets écrits à la mode de l'Orient, dans le sens opposé au nôtre, et avec une orthographe insolite qui exige *plus qu'une connaissance approximative de la langue italienne*, comme on ne peut songer à une pareille organisation, il est clair que le parti de tout publier est, au double point de vue de la conservation, du contrôle, du groupement et de l'élaboration des matières, l'unique voie possible à suivre.

Nous félicitons donc, pour notre part, M. Ravaisson d'avoir, au milieu des difficultés nombreuses qui s'offrent aussitôt à qui veut

1. Il nous paraît utile d'appeler l'attention la plus sérieuse sur ce point délicat, et de supplier les savants auxquels incombe spécialement le soin de rechercher ces documents inédits si précieux, de ne les interpréter qu'avec la plus grande réserve, afin de ne pas couvrir de l'autorité dont jouit à juste titre leur nom des interprétations pour lesquelles, lorsqu'il s'agit, par exemple, de l'architecture ou des beaux-arts en général, ils n'ont acquis ni l'instruction ni l'expérience professionnelles souvent indispensables en pareille matière. Il n'est que temps de surveiller de plus près notre penchant si naturel de donner du nouveau, de rectifier des erreurs. Bornons-nous plus strictement à la sphère de notre compétence légitime.

aborder l'ensemble des manuscrits de Léonard, su reconnaître ce point essentiel et d'avoir adopté une méthode qui, en ce qui concerne les manuscrits de l'Institut et plusieurs autres du même genre, n'offre pas d'inconvénients sérieux et devait former la base des travaux à entreprendre. Il a commencé la création de ce que nous appellerons les *Archives de Léonard de Vinci*. S'il était juste que l'Italie, par la publication du *Saggio*, montrât la route à suivre, il ne l'était pas moins que l'honneur de commencer la réalisation de ces grands travaux revînt au pays dont les souverains, Louis XII et François Ier, s'étaient honorés à l'inverse de Léon X, par la haute estime et la généreuse protection qu'ils avaient accordées à Léonard.

Si l'on voulait, par une image, mieux préciser la place et l'importance des travaux entrepris par M. Ravaisson, on pourrait comparer la publication des manuscrits de Léonard au percement d'un tunnel allant de Milan au château de Windsor en passant par Paris. Sans s'inquiéter des procédés qui seront adoptés aux deux entrées opposées, M. Ravaisson a enfoncé un puits au milieu du parcours et a commencé à travailler bravement pour achever la section centrale qu'il avait résolu d'exécuter. Nous avons lieu d'espérer que les travaux à entreprendre en Italie et en Angleterre ne se feront pas attendre longtemps[1]. Mais en même temps nous souhaiterions de voir M. Ravaisson mis en possession des moyens nécessaires pour apporter deux améliorations que nous dirons presque indispensables à la digne continuation de son œuvre.

La première critique ou réserve que le respect pour Léonard nous force à lui adresser a trait au procédé d'impression photographique adopté. L'albertypie, procédé venu de Munich, imprimant au moyen de clichés en gélatine, donne des résultats admirables pour la reproduction de vues prises d'après nature, mais est bien inférieure à l'héliogravure pour la reproduction de l'écriture et des dessins au

1. C'est du moins l'opinion de M. Ravaisson dans la préface du volume B, p. 2. Et dans la *Chronique des arts*, 1885, numéro du 17 octobre, nous voyons que l'Académie royale des Lincei a été chargée de la publication du *Codice atlantico* de Milan. C'est là une nouvelle que nous accueillons avec la plus grande joie, car, contrairement à l'opinion émise par notre regretté ami le marquis Girolamo d'Adda, nous sommes persuadés qu'une Académie *italienne* seule parviendra à éviter les difficultés contre lesquelles se heurte parfois M. Ravaisson et qui sont bien plus grandes pour le *Codice atlantico* que pour les manuscrits de l'Institut de France. Une combinaison des deux méthodes opposées de MM. Ravaisson et Richter me paraît dans ce cas s'imposer dès le début.

trait [1] et ne permet pas l'emploi du papier de Hollande, c'est-à-dire le seul durable et digne d'un pareil travail. Dans les planches du volume B de M. Ravaisson, le dessin, l'écriture sont comme voilés, les traits empâtés, les plus fins souvent sont complètement perdus. Si l'on veut s'en convaincre on pourra comparer plusieurs reproductions de feuillets du volume B avec les parties que nous en avions reproduites quelques années auparavant [2], en nous servant de l'héliogravure de M. Dujardin. On observera, par exemple, que, dans la feuille 25 (verso), les hachures derrière la grande église manquent à peu près complètement; que dans maint endroit on ne sait s'il y a une architrave, si les pilastres ont des chapiteaux ou bien sont de simples bandes murales. Il en est de même des hachures de la feuille 22, et l'on doit conclure que toutes les lignes de même intensité, dans les dessins, ont perdu de leur netteté dans la même proportion. Dans la préface du volume B, M. Ravaisson, répondant à quelques observations que nous avions faites dans l'article de la *Chronique* cité plus haut, exprime la pensée que le meilleur moyen pour la reproduction intégrale des originaux est la *photographie non modifiée* sous aucun prétexte [3]. Cet avis est aussi le nôtre pour bien des cas. M. Ravaisson, en opposant son procédé aux fac-similés de l'ouvrage de M. Richter, a sans doute voulu indiquer que dans ceux-ci l'auteur ou l'éditeur avait trop souvent autorisé M. Dujardin à atténuer des accidents tels que taches d'encre, et une fois même les chiffres de la pagination, postérieure il est vrai, du manuscrit [4]. Dans ce cas spécial M. Ravaisson a raison, quoique, par suite du caractère différent de son ouvrage, M. Richter fût moins tenu à respecter jusqu'à l'intensité de pareils accidents. Mais, malgré cela, grâce aux héliogravures de M. Dujardin, les fac-similés dans l'ouvrage anglais sont bien supérieurs à ceux de M. Ravaisson. N'est-il pas regrettable de voir un ouvrage français, subventionné par le gouvernement, forcé, probablement pour obtenir une légère économie, de se servir d'un procédé importé à Paris, imparfait dans ce cas spécial, alors que M. Richter, dans ses volumes publiés à Londres et imprimés

1. Nous avons pu nous en convaincre non seulement il y a plus de dix ans, quand nous avons dû renoncer à ce procédé pour la reproduction des projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome, mais aussi tout récemment, à la suite d'essais que nous avons fait faire par une des premières maisons de Munich.

2. Les feuilles 17v, 18v, 22, 24, 25v, 39v sont reproduites pl. XLIII de notre ouvrage : Les *Projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome*.

3. Page 2, n° 1.

4. *The Literary works*, pl. XCVI, fig. 2.

à Leipzig, s'adresse à M. Dujardin de Paris afin d'obtenir les meilleurs fac-similés possibles pour ses planches?

Puisque M. Ravaisson, avec raison nous l'avons vu, met la principale valeur de son travail dans *les fac-similés exacts et complets accompagnant partout des transcriptions et des traductions qui n'ont d'autre prétention que de permettre à tous leur lecture*, encore faut-il que ces fac-similés soient aussi bons que possible, et c'est ce que l'on n'a pu obtenir jusqu'ici, nous l'avons vu plus haut, avec l'albertypie. Si M. Ravaisson désire avoir des épreuves absolument non retouchées,



ÉTUDE DE PLANTES, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Collection de Windsor.)

rien n'est plus facile que de ne pas toucher aux cuivres de l'héliogravure Dujardin, et nous regrettons que le beau volume B de l'Institut, pour lequel nous avons la même préférence que lui, ne nous ait pas été donné par ce procédé.

Le second regret que nous devons exprimer a trait aux erreurs de lecture que l'on voudrait voir moins nombreuses que ne les révèle la table des *Errata* à la fin du volume consacré aux manuscrits B et D; table qui, peut-être, n'est pas encore complète; mais dans quelle mesure? nous l'ignorons[1]. M. Ravaisson les a rectifiées avec une cons-

1. Le hasard, et non un but de vérification, nous a montré, par exemple, que, fol. 38, recto, dernière ligne du bas, il faut lire *non riescia* (*ne ressort pas*), au lieu

ciencieuse franchise. Nous ne voulons pas trop insister sur ce point, puisque, dans sa préface, M. Ravaisson trouve lui-même que « l'inconvénient des erreurs commises ne serait réellement sérieux que pour ceux qui négligeraient de se servir de ces fac-similés ». Raison de plus pour qu'il soient les meilleurs possibles, et cela est même d'autant plus nécessaire qu'il n'entre pas dans le plan de M. Ravaisson d'expliquer les nombreux et parfois très importants croquis isolés et que n'accompagne aucun texte de Léonard. Cette lacune inévitable, commune au travail de M. Richter, ne peut être comblée ici que par l'excellence du fac-similé. Elle démontre une fois de plus la nécessité du travail réservé aux monographies.

M. Ravaisson nous dit enfin : « Pour les manuscrits B et D, surtout pour le premier, plus d'attention encore, plus d'avis demandés, n'ont pu me préserver absolument de toutes fautes ». Il n'est pas facile, en effet, de se faire une idée exacte des difficultés inhérentes à la tâche d'un seul savant, en face de tant de spécialités différentes. Aussi voudrions-nous, pour notre part, encourager M. Ravaisson à accentuer encore sa tendance à demander des avis aux spécialistes. Il nous semble qu'il doit être en position de les obtenir avec une facilité relative. Ne serait-il pas à désirer, précisément à cause du caractère fondamental de sa grande entreprise, qu'il y eût le moins possible de chances d'erreurs. Nous ne faisons pas aussi bon marché que M. Ravaisson de sa traduction française. Nous croyons qu'elle peut avoir son utilité très réelle, mais aussi ses dangers, si elle n'est pas l'interprète fidèle du sens original. M. Ravaisson met, il est vrai, le lecteur en garde par de nombreux points d'interrogation, mais il ne faudrait pas craindre d'en mettre un plus grand nombre encore, si on ne peut les éviter tout à fait, toutes les fois qu'il n'aurait pas la certitude absolue d'une interprétation correcte [1].

Les passages de l'ouvrage de M. Ravaisson que nous avons signalés plus haut montrent qu'il place la valeur principale de son travail dans les fac-similés. En s'exprimant de la sorte, M. Ravaisson légitime en même temps l'entreprise de M. Richter qui, pouvant s'ap-

de *non riestia,* traduit par : *ne reste en aucun,* etc. — Le sens devient alors tout à fait précis.

1. Nous nous abstenons de reproduire ici quelques passages pour lesquels nous sommes en état d'indiquer un sens précis, en nous bornant au volume B et aux passages consacrés à l'architecture seulement. Nous les avons signalés directement à M. Ravaisson qui, s'il le juge à propos, en tiendra compte dans son prochain volume.



PORTI[illegible]

puyer sur les fac-similés que donneront les travaux de M. Ravaisson en France, et ceux qui seront donnés en Italie et en Angleterre, a pu s'attacher avant tout à essayer le groupement de tous les passages et dessins relatifs à ce qu'il appelle les travaux littéraires. Mais, avant de passer à l'examen de ce dernier travail, il convient d'ajouter que, par des tables qui paraissent très complètes, M. Ravaisson facilite la besogne à ceux qui voudraient contrôler eux-mêmes le long et pénible travail de groupement opéré par M. Richter.

## II.

Il suffit de connaître tant soit peu l'une des particularités constitutives en quelque sorte des manuscrits de Léonard, nous voulons dire l'absence de toute connexion qui, le plus souvent, y existe entre les matières si étrangement variées d'un même feuillet, entre les feuillets successifs de la plupart des volumes, de réfléchir à la dispersion de ces derniers entre des pays et des propriétaires si différents, — d'être au courant de cet état de choses, d'avoir ressenti le découragement qui, par suite, s'empare de ceux qui voudraient pénétrer les secrets de ce domaine mystérieux — pour que l'idée de réunir, de grouper et classer tous les passages épars, d'après les sciences ou les arts auxquels ils se rapportent, prenne aussitôt naissance et apparaisse comme provoquant une entreprise d'autant plus désirable qu'elle semble plus difficile à réaliser. Opérer ce travail, telle a été la pensée de M. Jean-Paul Richter, et sa mise à exécution pour tout ce qu'il appelle les travaux littéraires de Léonard de Vinci nous a valu les deux beaux volumes qui ont paru à Londres il y a trois ans déjà [1]. D'après ce que nous avons développé plus haut, tout le monde admettra la légitimité et l'utilité d'un tel travail. De même que M. Ravaisson se limite aux manuscrits de l'Institut de France, de même M. Richter se restreint à classer une partie seulement des spécialités étudiées par Léonard, mais tirées de l'ensemble, cette fois, de tous les manuscrits du maître. Les deux auteurs

1. *The Literary works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by J. P. Richter. Ph. Dr London, Sampson Low, Marston, Searle et Rivington, 1883, 2 vol. in-8°. Ouvrage accompagné de 122 planches d'hélio-gravure et d'un grand nombre de figures dans le texte.

n'ont donné que le moins de notes possibles afin, comme nous le disait M. Richter, de laisser d'abord la parole à Léonard. Résolution excellente, car il faut avant tout que le maître seul soit connu. Ensuite viendra le temps des commentaires, des réflexions et la mise en œuvre du troisième genre de travaux, les monographies.



PROFIL DE JEUNE HOMME, ÉTUDE A LA PLUME, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Collection de Windsor.)

Avant de passer à l'examen du travail de M. Richter, il ne sera pas inutile, croyons-nous, de donner un mot d'explication au sujet du titre de *Travaux littéraires* qu'il a choisi et qui nous semble ne pas laisser soupçonner tout ce qu'il renferme, savoir, à vrai dire, *les écrits*, textes, traités et notes, sans aucun rapport avec la littérature, mais ayant trait aux beaux-arts et à un nombre considérable de sciences dont Léonard s'est occupé, ainsi que les figures et croquis explicatifs qui accompagnent ces écrits. Les figures sans relation

avec les écrits sont laissées de côté, sauf quand elles se rapportent aux trois œuvres capitales; la *Cène de Milan*, la *Bataille d'Anghiari* et la *Statue équestre de François Sforza*, sur lesquels M. Richter a cherché à réunir encore d'autres documents émanés directement de Léonard. Une autre exception très importante à ce programme a été faite par M. Richter en notre faveur, pour ce qui concerne l'architecture,



PROFIL DE VIEILLARD, DESSIN A LA PLUME, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Collection de Windsor.)

dans une division spéciale, qui comprend, outre les textes écrits, la presque totalité des figures que renferment les manuscrits de Léonard.

Voici maintenant les différentes branches des études de Léonard sur lesquelles M. Richter a recueilli, soit la totalité, soit une partie seulement des notes, afin de donner un aperçu du terrain sur lequel Léonard se plaçait à l'égard de telle ou telle science. Dans le premier volume, tout ce qui concerne le célèbre traité de Léonard sur la peinture, savoir : la perspective linéaire — ombre et lumière, — *prospettiva de' perdimenti* (effacement progressif des contours avec la

distance) — théorie des couleurs, — perspective des couleurs et perspective aérienne, — proportions et mouvements du corps humain, — botanique pour peintres et éléments de la peinture de paysage, — exercice de la peinture, — enfin, études et esquisses pour peintures et décorations.

Dans le second volume : Notes sur la sculpture et l'architecture (études et projets, écrits), — l'anatomie, la zoologie et la physiologie, — l'astronomie, — la géographie physique, — les notes topographiques, — la guerre navale, les applications mécaniques, — la musique, — les maximes philosophiques et morales, — les polémiques et spéculations, — les écrits humoristiques, — les lettres, souvenirs personnels, les notes datées, — les notes relatives à divers sujets.

M. Richter a fait précéder chacune de ces subdivisions de son ouvrage d'une courte introduction destinée à mettre le lecteur au courant du sujet traité et à indiquer dans quelle mesure les textes publiés sont complets. Pour rester dans l'esprit de cette variété de sujets, la *Gazette des beaux-arts*, dans le choix des figures qu'elle a fait reproduire, pour accompagner notre compte rendu, a cherché quelques-uns des côtés les moins connus parmi les études du maître.

Quelques détails sur la disposition du travail de M. Richter ne seront pas inutiles.

Le texte est à deux colonnes, à droite l'italien, à gauche la traduction anglaise. Chaque passage différent de Léonard a reçu un numéro d'ordre, chose que nous ne saurions trop recommander d'imiter à cause de la facilité qui en résulte pour comparer les textes. La succession des numéros d'ordre indique le rapport logique qui existe entre les passages tirés des cinquante-cinq manuscrits de Léonard. *Le texte italien est un texte revisé* dans des limites sages que nous approuvons sans réserve, car c'est là une revision que Léonard aurait faite lui-même en publiant ses écrits. M. Richter s'est borné à rétablir la séparation des mots, à supprimer certaines lettres doubles, uniquement à cause de la fusion de plusieurs mots en un seul, et a remplacé le *j* par l'*i* après les lettres *m*, *n* ou *u*, où il figurait uniquement, afin que l'on ne lût pas *ni* ou *ui* pour *m*, ou *mi* pour *nu*. Enfin la ponctuation est rétablie. Tout ce qui concerne ces matières et les abréviations usitées par Léonard se trouve expliqué sous le titre *Clavis Sigillorum*.

Les numéros d'ordre des passages, les indications des manuscrits d'où ils sont tirés, les numéros marquant les lignes du texte original,

les notes en marge d'une part et de l'autre, les caractères différents du texte revisé, des mots revisés donnés avec leur orthographe primitive au bas des pages, des notes explicatives, tout cela, quoique fort bien disposé et imprimé avec beaucoup de soin, donne aux pages un aspect un peu embarrassant avant que le lecteur soit au courant



ÉTUDE A LA SANGUINE, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Musée du Louvre.)

de la signification de cet arrangement indispensable pour lui permettre de retrouver les textes originaux, de voir s'ils sont complets, bien traduits, et de se rendre compte de la disposition d'esprit dans laquelle pouvait être Léonard au moment où il écrivait tel ou tel passage.

Les tables sont nombreuses et bien disposées. Une première se rapporte aux cinquante-cinq manuscrits de Léonard examinés, donne les abréviations par lesquelles ils sont désignés, indique leur nature, leur dimension, leur nombre de pages et le lieu de conservation, leur date certaine ou présumée. Chaque volume est précédé de deux autres

tables, donnant, la première : la succession de tous les sujets auxquels se rapportent les textes de chacun des vingt-deux livres de l'ouvrage; la seconde, la liste des planches, la provenance des sujets, les passages auxquels ils se rapportent. A la fin de chaque volume une table permet d'embrasser d'un coup d'œil dans lequel des cinquante-cinq manuscrits se trouvent tous les passages se rapportant aux différents livres.

Le second volume se termine par un appendice donnant l'historique des différents manuscrits, puis par la bibliographie des manuscrits, la succession de tous les passages et, en caractères plus gros, ceux qui en sont reproduits dans le présent ouvrage, l'indication des figures et des planches qui en sont tirées.

Tout cela est disposé avec méthode par un savant habitué aux travaux philologiques. Ces tables, résultat d'un travail considérable, sont très utiles, une fois que l'on est orienté. Aussi nulle personne qui désire tirer des volumes de M. Richter tout le parti possible ne regrettera d'avoir commencé par consacrer deux ou trois heures nécessaires pour se familiariser avec toutes ces dispositions. La seule lecture de la table donnant la succession des sujets traités révèle le haut intérêt de ce travail en même temps qu'elle montre au lecteur les endroits où il devra chercher les questions qui l'intéressent le plus.

Ajoutons que M. Richter conseille à tous ceux qui voudraient s'occuper avec suite des manuscrits originaux de Léonard, plutôt que de se servir du miroir pour lire l'écriture renversée, de passer une quinzaine de jours à s'exercer à la lire sans autre secours, ainsi que cela se fait pour toutes les écritures de l'Orient. Nous croyons, en effet, que l'on gagnera de la sorte un temps considérable.

H. DE GEYMULLER.

*(La suite prochainement.)*



# GUSTAVE MOREAU

(PREMIER ARTICLE.)



Parler de l'œuvre de M. Gustave Moreau est une tâche particulièrement difficile; il le faut cependant. Le temps est venu, et la *Gazette*, en ne tardant plus, reste fidèle à son rôle. D'un côté, en effet, nous savons qu'une grande partie des œuvres de M. Gustave Moreau, conservée dans des collections privées, n'est pas encore connue du public. Il est certain, d'un autre côté, que les opinions diverses se concertent en ce moment. Dans l'esprit de ceux qui, à l'époque de l'Exposition universelle de 1878, avaient encore la jeunesse de leurs impressions premières, il s'est fait une sorte de cristallisation; l'artiste avait produit alors au jour un important ensemble, autour duquel notre souvenir groupe quatre tableaux vus depuis aux Salons annuels. Enfin, après des années, l'Exposition des aquarelles composées pour illustrer La Fontaine réveille toutes les attentions. Certes, un jour viendra où M. Gustave Moreau nous invitera à connaître un peu mieux encore son talent. Nous serons alors mieux informés; mais nous le sommes assez déjà pour

savoir que ce beau talent continuera d'explorer la route depuis longtemps choisie : nous pouvons donc, dès maintenant, essayer de le suivre.

M. Gustave Moreau est un amant de la Fable; — je me sers ici du mot de Fable dans un sens général : la Fable est tout ce qui n'est pas l'histoire, quoique l'une et l'autre se confondent souvent, hélas! M. Gustave Moreau est un amant de la Fable, lui millième peut-être; mais est-il deux amours semblables, hors les banales amours?

Je voudrais rechercher, dans la première partie de cette étude, comment M. Gustave Moreau comprend les mythes, comment il les goûte, et ce qu'il a tiré de cet inépuisable fond des légendes antiques. C'est là sa première originalité. Une constante volonté, une foi arrêtée dans des principes esthétiques empreints pourtant d'un grand éclectisme, doivent ensuite attirer sur lui toute notre réflexion. Enfin, la partie matérielle, la technique de l'exécution, demanderait à être analysée comme un des plus rares phénomènes de notre peinture de style — si toutefois on peut séparer cette partie matérielle de l'inspiration, et si surtout il est des mots pour en donner une idée.

On pourrait essayer une classification de l'œuvre de M. Gustave Moreau, où on distinguerait quatre nuances diverses d'inspiration.

Tout d'abord, on placerait les œuvres directement conçues d'après les données antiques : *Œdipe et le Sphinx*, *Hélène*, *Hercule et l'Hydre de Lerne*, *Galatée*, *Diomède*, *Jason et Médée;* ou, parmi les aquarelles encore moins connues du maître : *Phaéton*, *Sapho*, *Ganymède*, *Prométhée*, *les Sirènes*...

Viendraient ensuite les œuvres inspirées par une fantaisie propre à l'artiste, — je veux dire par une émotion personnelle, — et jetées cependant dans des moules antiques; les figures créées par une imagination originale, mais placées dans la même atmosphère que les précédentes; sortes d'allégories issues d'une fusion intime des galbes traditionnels que l'artiste renouvelle avec son sentiment qui ne change pas.

Tels le *Jeune homme et la Mort*, l'*Orphée*, plusieurs variétés du thème si charmant la *Muse et le Poète*, les *Plaintes du Poète*, l'*Amour et les Muses*...

Dans la troisième catégorie rentreraient les œuvres où la fantaisie de l'artiste, en quête d'une matière nouvelle, va droit à l'Orient, aux terres qui ont créé les religions, les légendes, les imaginations premières.

Il existe de M. Gustave Moreau des scènes religieuses, la *Lutte*

*de Jacob et de l'Ange*, un *Saint Étienne*, un *Calvaire*, une *Déposition de croix*, des *Ensevelissement du Christ;* mais on mettrait en tête de cette troisième catégorie la suite des *Salomé* dont il existe plusieurs variétés, le *David*, une *Bethsabée*...

Enfin, n'y a-t-il pas lieu de faire une dernière division pour les œuvres entièrement nées du cerveau de l'artiste? Un long commerce avec la légende l'induit à de mystérieux voyages. Un hippogriffe fabuleux l'emporte alors au-dessus des terres d'Orient, bien loin...; il voit, au passage, les pays de l'Utopie et du Rêve, les îles Fortunées, les Atlantides bienheureuses; il voit des palais d'or et d'émeraude comme ceux que Sindbad le marin découvre dans les archipels innomés du golfe Persique, et il nous y fait entrer par la porte d'ivoire des songes.

C'est là le domaine de la Chimère, — un monstre antique dont nous avons fait la monture de cette Péri, l'imagination.

Une telle classification n'a rien de strictement chronologique. Mais d'une œuvre à l'autre s'accuse un mouvement ascendant qui pousse l'artiste hors des sphères réelles. De telles divisions n'ont surtout rien d'absolu. Toutes les œuvres du maître sont sœurs : il a une poétique pleine de logique jusque dans sa fantaisie. Il a toujours été animé d'un même esprit — je dirai d'une même doctrine, — et il n'a emprunté à personne les éléments de cette doctrine.

Je crois que les premières pages de cette étude peuvent donner, avec quelque fidélité, une explication, un plan de la route idéale que M. Gustave Moreau s'est tracée. Elles ont du moins été suggérées par l'examen de quelques-unes de ses œuvres principales, œuvres dont on peut dire qu'elles sont le manifeste des idées les plus chères à l'artiste.

## I.

L'homme a tous les orgueils. Il se vante aujourd'hui d'avoir un cœur plus large et des sentiments plus compliqués que ceux de ses ancêtres. Si vous l'écoutez, il vous dira qu'il a découvert de nouveaux sentiments, comme la science découvre de nouvelles couleurs, qu'il a inventé mille nuances inconnues et mille raffinements nécessaires. Il dira que la mélancolie, par exemple, est une affection toute moderne, et que l'âme antique ne voyait pas les sourires et les larmes des choses comme nous les sentons.

Et peut-être que l'homme a raison; car il a le droit de dire qu'il a découvert l'expression de la musique et connu par elle un monde

nouveau de sensations; il a le droit de compter parmi ses plus précieuses acquisitions morales l'émotion que lui cause un accord de Mozart ou de Weber. Cependant, il faut bien qu'il avoue une lacune, ou tout au moins un arrêt qui s'est produit dans ses conceptions spirituelles : la source du symbole est tarie; depuis qu'il a perdu sa foi aux légendes, l'homme n'a su les remplacer par aucune imagination. Il n'a pas inventé un seul mythe, un seul apologue, une seule fiction, une seule image.

La conséquence logique de cette infécondité aurait dû être la fin des arts plastiques. Mais c'est un effet tout opposé qui s'est produit : l'art a sauvé l'antique fiction symbolique et a conclu avec elle un indissoluble mariage (et de vrai, ils s'aiment tant encore que l'un ne voit que par les yeux de l'autre). Et nous, fils d'un siècle sceptique, nous interprétons avec nos sentiments les inconscients chefs-d'œuvre et les lointaines traditions. Nous transportons nos passions dans des récits vieux comme le monde; nous acceptons les théogonies les plus obscures, et nous les éclairons d'un reflet nouveau; nous supposons aux entités les plus légendaires nos joies, nos douleurs et nos doutes; nous inventons un panthéisme et une mysticité qui sont en partie notre œuvre et que nous attribuons aux races naïves du passé; nous recomposons sur les bases de notre philosophie des cultes que nous connaissons à peine; nous établissons les règles d'une symbolique où nous mêlons toutes nos sensations individuelles à l'esprit anonyme de l'antiquité; enfin nous retouchons et nous modelons à notre image tous les dieux et tous les héros d'Hésiode, et nous nous justifions en disant qu'Hésiode a procédé comme nous. On dit des religions de l'antiquité qu'elles sont anthropomorphes : on peut dire que l'art l'est aussi.

Ainsi, grâce à la Fable, les arts plastiques ont survécu, et grâce aux arts plastiques, la Fable est restée jeune d'une éternelle jeunesse. La science des religions et des mythologies comparées n'a pas rogné les ailes à l'inspiration; au contraire, l'horizon s'est élargi et, comme la poésie, les arts plastiques ont pour l'explorer des ressources à chaque jour nouvelles. C'est d'abord une conception de l'art et de l'histoire généralement sérieuse et méditée; c'est ensuite une connaissance, tous les jours plus complète, de toutes les phases qui ont traversé l'histoire et l'art; c'est enfin de la part de l'artiste un examen réfléchi de la nature inanimée, qui lui permet de renouveler les cadres où se meuvent les figures et de nuancer celles-ci de teintes subtiles et significatives.



ORPHÉE, PAR M. GUSTAVE MOREAU.

(Dessin pour le tableau du Musée du Luxembourg.)

En ce qui concerne la conception moderne de l'art, nous croyons reproduire avec quelque exactitude le sentiment de M. Gustave Moreau en disant ceci : « Ce qui a sauvé la Fable, c'est qu'elle traduit toujours une pensée, c'est qu'elle enveloppe toujours dans un moule imagé une moralité qui nous est familière, malgré que le fond soit dissimulé sous la forme et l'esprit sous la lettre; c'est aussi ce qui doit sauver l'art. Il faut que l'art nous dépayse, qu'il nous enlève à nos préoccupations d'un jour, qu'il nous fasse entendre un écho des hymnes de l'âge d'or, qu'il nous donne une ivresse apaisante et légère. » Il faut donc, ajouterons-nous, qu'il soit fait de tendresse et d'amour, qu'il soit imbu d'une religion mystérieuse, qu'il reste détenteur de certaines mélodies qui troublent, mais qui ravissent et consolent aussi. S'il demeure fidèle à son rôle de consolateur et d'évocateur, on ne lui marchandera pas la liberté du *quidlibet audendi* du poète; on autorisera toutes ses fantaisies. En un mot, si son archet fait passer dans nos moelles un frisson d'amour, on ne reprochera pas au musicien de jouer sur un vieux thème, et on ne s'étonnera pas si les harmonies qu'il tire de son instrument sont nouvelles et imprévues.

Mais venons aux ressources que l'art a découvertes dans la connaissance de sa propre histoire. — Pour notre antiquité classique, les documents sont aujourd'hui innombrables; — ils sont aussi d'une infinie variété. Autant d'œuvres, autant de canons différents et de galbes nouveaux. Cela pouvait se prévoir. L'antiquité a vécu d'une vie intense et féconde, elle a remué des idées et des formes multiples, conçu comme divines les choses humaines, et comme humaines les choses divines, essayé tous les types qui satisfaisaient ses mobiles illusions et suivi tous les caprices de l'idée et de l'image. Les musées contiennent aujourd'hui de quoi prouver aux plus obstinés que le romantisme est vieux comme l'art et que le réalisme a eu des partisans sur les terres classiques [1]. Athénée avait vingt noms, vingt caractères divers; elle présentait vingt archétypes; Aphrodite est une déesse à plusieurs significations; elle est figurée de cent manières. Il n'y a jamais eu de style orthodoxe, aucune règle dogmatique n'a été imposée à l'art dans l'antiquité, hors celles de ces mystérieuses lois de beauté qui sont épelées partout et qui ne sont écrites nulle part. Heureux ceux qui ont la vision du mouvement qui anime les premières conceptions de l'art, et ne les croient pas encore surannées!

1. Pline dit de Polygnote qu'il fut le premier à représenter une tête humaine la bouche ouverte, les dents visibles (*Vultus ab antiquo rigore variare*).



G. MOREAU PINX

# ORPHÉE

(Musée du Luxembourg)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon [illegible]

Regardons, en effet, les nouvelles richesses des musées. Nous sommes loin du temps où Raphaël étudiait deux ou trois pauvres morceaux antiques. A côté du plein jour, de la lumière calme qui frappe les marbres de Phidias, quels frémissements! A côté du Parthénon, voici Égine, Olympie, Pergame, Pæonios et Alcamène, l'Ionie enfin. Après le *Io Pœan*, voici les soupirs et les spasmes de l'Asie, enfantant dans la douleur des dieux qui meurent jeunes, fauchés dans les bras aimants des déesses orientales. A côté des gaines primitives qui sont des Aphrodites ou des Héras, voici la Diane d'Éphèse, tout entière symbolique; voici les Astartés de Golgos. A côté de l'antique Palladium taillé dans un tronc d'arbre, voici des statues chryséléphantines, couvertes de bijoux, des bronzes où circule la vie, des terres cuites pétries de grâce. Qui aurait supposé avant les découvertes de Tanagre ou de Myrina que l'Éros d'Hésiode pouvait devenir un petit génie si familier et si lutin? Qui aurait deviné autrefois ces ajustements qui, pour être de mode phrygienne ou lydienne, n'en sont pas moins pleins de saveur antique? Qui aurait osé coiffer une divinité d'un paquet de fleurs et d'ornements, d'une tiare surchargée, avant d'avoir vu les statues chypriotes? Qui, surtout, aurait soupçonné dans quelle large part l'Orient, l'Orient gonflé d'idées latentes, a pénétré de son sentiment mystérieux les terres classiques de l'art?

M. Gustave Moreau connaît les sources antiques; il y a appris à comprendre l'esprit du passé et s'est persuadé que cet esprit était le plus souvent symbolique. Ce n'est pas à nous de lui en faire un reproche. Il a fait du symbole la raison intime de son art parce qu'il a pensé que c'était une des formes les plus pures du sentiment et parce qu'il s'est aperçu que c'était une des plus anciennes. Mais comment nous présente-t-il le symbole?

## II.

On sait que bien des légendes antiques n'ont jamais été illustrées par l'antiquité. Les épisodes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, le voyage des Argonautes, les métamorphoses, les figures légendaires telles que Sapho et Orphée, c'est avec peine qu'on en trouverait une représentation sommaire. Le plus souvent, il n'existe aucun prototype, et la fantaisie peut se donner carrière. Il faut remarquer, du reste, que c'est la décadence littéraire qui nous a fourni le plus de textes plastiques. Ovide est plus plastique que ne l'est Hésiode; les continuateurs des chants homériques sont plus riches en images que ces chants eux-

mêmes; Virgile abonde en descriptions là où ceux-ci n'ont qu'une épithète pour peindre les choses. Et plus la décadence s'accentue, plus la broderie se surcharge, fournissant une matière plus abondante à l'artiste...

Cependant, voici dans l'œuvre de M. Gustave Moreau, un sujet tiré de l'*Iliade* , du plus naïf des chefs-d'œuvre antiques.

Chacun se rappelle encore le tableau dont nous voulons parler, l'*Hélène* sur les murs de Troie, exposé par M. Gustave Moreau au Salon de 1880 [1]; chacun aussi, en lisant Homère, s'est représenté une Hélène, une Hélène si belle entre un Pâris si beau et une Hécube si triste qu'il a désespéré de jamais la retrouver dans aucune œuvre plastique. C'est que cette étrange figure est caractérisée par deux attributs de premier rang : la beauté et la sérénité. Tous les deux sont le don des volontés divines : cette royale beauté sera funeste à tous ceux qui la verront; mais comme c'est le Destin qui conduit le drame, elle sera néanmoins majestueuse, insensible et calme comme l'innocence.

M. Gustave Moreau a représenté dans la figure d'Hélène celle de la Fatalité, marchant sous un ciel teint du sang de discorde. Dressée sur l'hécatombe humaine, sa luxueuse figure erre ainsi depuis dix ans que Troie est assiégée parmi les terrestres débris, les deuils et les sanglots. Oh! les funèbres bijoux! oh! la maudite magicienne qui ensorcelle deux peuples, et n'a pas un regard de pitié pour les mourants dont la plainte confuse monte autour d'elle! Ceux-là, sans doute, la chargent d'imprécations... Non; aucune imprécation ne sort de leurs lèvres blêmies; ils ont un triste sourire, et, si leur bouche parlait, ce serait pour saluer la fatale beauté qui passe à côté de leur agonie. Nous-mêmes, nous ne pouvons la maudire si nous connaissons le mystérieux récit de sa vie et la Némésis qui la domine.

Ravie par Thésée, entraînée par Achille, cédée à Patrocle, unie à Ménélas, séduite par le berger Pâris, elle a vécu sous l'empire d'une fantaisie divine, elle a toujours été l'esclave d'un mystérieux destin. Ferment de guerre, levain de haine et d'amour, sa beauté est pourtant sacrée; elle est bénie de tous, et les vieillards assis aux portes de Scée dans Ilion se lèvent à son approche en disant : « Certes, ce n'est pas sans raison que les Troyens et les Achéens aux belles cnémides endurent pour une telle femme des maux affreux : elle ressemble aux déesses immortelles. » Mais que regarde-t-elle ainsi vers l'horizon?

1. Voy. le *Salon* de M. le marquis de Chennevières dans la *Gazette* de juin 1880.




MUSICIENNE, DESSIN DE M. GUSTAVE MOREAU.

(Étude pour le tableau : *Salomé*.)

Elle regarde, dans l'or du couchant, les fumées qui montent du camp des Grecs. De nouvelles amours lui sont encore promises là-bas. Elle montera sur les beaux vaisseaux de Ménélas ; elle rentrera en triomphe dans son palais d'Argos. Quintus de Smyrne la peint sortant de Troie en feu, au milieu des nobles captives troyennes : « Tout autour, les troupes étaient éblouies en voyant l'éclat et la merveille aimable de cette beauté sans défaut, et personne n'osa l'attaquer de traits méchants ; mais ils la regardaient comme une divinité, avec délices ; car elle leur apparut à tous comme l'objet désiré. » Électre, dans l'*Oreste* d'Euripide, insulte d'abord Hélène, lorsque celle-ci rentre de nuit dans Argos, « craignant les pères de ceux qui sont morts sous les murs d'Ilion ». Mais bientôt le charme d'Hélène gagne la sombre vierge et lui arrache un cri d'envie : « O beauté ! que tu es fatale aux mortels et que tu es précieuse à qui te possède : Hélène est toujours la femme d'autrefois. » Stésichore, dit-on, devint subitement aveugle pour avoir outragé dans un poème cette beauté que les dieux défendent avec autant de jalousie que leur propre beauté.

« Hélène est toujours la femme d'autrefois », dit Électre. — « La Femme est toujours l'Hélène d'autrefois », nous dit M. Gustave Moreau. Le roman d'amour a toujours existé. La souffrance d'amour est belle ; elle est donc un sujet éternel. M. Moreau est d'autant plus épris de ses héros qu'ils ont plus souffert. La douce ballade de Sapho l'a séduit ; il en a tiré de précieuses aquarelles ; la figure épique d'Orphée lui a inspiré une de ses plus belle œuvres, celle que possède le Musée du Luxembourg.

Mais cette fois, ce n'est pas du drame classique que M. Moreau a tiré les effets de sa composition. Le drame est révolu : Orphée a été déchiré par les Ménades ; les membres du barde sont épars dans les champs glacés des pays hyperborées. Sa tête, portée sur la lyre à jamais muette, est venue échouer sur la rive de l'Èbre : une jeune fille a ramassé cette épave, qui est une relique, et la regarde... Oui, il y avait une impression poétique à dégager de cet épisode créé par l'invention émue de l'artiste. Cet antique roman qui se termine par un cri d'amour, cette odyssée du poète errant qui vient ainsi finir au milieu des frimas, sur une terre sauvage au prix du doux pays de Grèce, — l'artiste nous fait deviner cette romanesque odyssée par l'harmonie symbolique de tout le tableau. Il sait qu'une mélancolie pénétrante doit tout envelopper. On aimera à voir dans une pareille scène, non point un drame funèbre, mais, dans un triste et doux crépuscule, la fin d'un monde de poésie. — Il faut, oui, il faut que tout paraisse

morne et désenchanté. — Un torrent épandu, un ciel immobile et pesant. La nature, par une mystérieuse concordance, semble dormir : les eaux sont stagnantes et pâle est la lumière : la Thrace est si loin d'Hellas!... On entend une petite flûte grêle, un refrain ironique modulé par des bergers barbares assis là-bas sur une roche.

Et celle qui porte cette relique, est-ce de la pitié qu'il y a sous sa belle paupière abaissée? L'énigme est partout en elle. Son vêtement est triste et riche à la fois...

C'est notre Compassion qui marche en portant son fardeau.

Mais la tête d'Orphée est calme ; on sent qu'elle est incorruptible. Voyez ces traits délicats, apaisés, détendus, ces paupières closes, cette bouche d'Art et d'Amour pâlie, légèrement souriante. On dirait qu'un regard insaisissable filtre entre les cils et raconte toute une épopée de souffrance à la vierge de Thrace qui l'interroge. Hélas! les yeux sont à jamais fermés : la vie s'est exhalée, la mort a été une délivrance ; l'agonie a été celle d'un dieu.

Ce tableau d'*Hélène*, ce tableau d'*Orphée* nous montrent deux scènes de tristesse. Celui de *Salomé*, dont nous allons parler, est empreint d'un autre sentiment. En effet, dans le système de transcription, pour ainsi dire, que l'artiste a adopté pour l'interprétation des mythes, il est dominé et nous sommes dominés aussi par deux attraits moraux, la mélancolie et la mysticité, qui agissent sur l'imagination et nous font voir certaines figures de la légende à travers un prisme qui les colore d'une lumière étrange.

Sous l'attrait de la mélancolie, de la tristesse calme et souveraine, le peintre sent se réveiller toute sa tendresse, toute sa pitié. Le cycle grec est empreint, à ses yeux, d'une pénétrante mélancolie. Sapho, Médée, Eurydice, Hélène et leurs amants sont entourés pour lui d'un très doux crépuscule. Son art fait comme les Muses qui, dans un *Hymne à Apollon* qui fait partie des petits poèmes homériques, « se mettent à chanter en chœur, se répondant avec leurs belles voix, les dons éternels des dieux et les misères infinies des hommes, lesquels, ainsi qu'il plaît aux Immortels, vivent insensés et impuissants ».

L'attrait de la mysticité, qui se double de l'attrait de l'inconnu, est plus inexpliqué. Des noms comme ceux de Salomé ou de la reine de Saba exercent sur l'artiste une fascination qui lui fait perdre toute critique. Il n'a plus besoin de critique. Le cycle oriental lui semble noyé dans une mysticité panthéiste. Il se considère cette fois comme libre de tout lien, affranchi de toute servitude littéraire, ou mieux

comme obligé de suppléer à l'insuffisance de la tradition par tous les artifices suggestifs dont l'art dispose.

Nous avons dit tout à l'heure que l'Orient avait beaucoup appris à l'art. Cela se sent plutôt que cela ne s'exprime. Mais comment tirer quelque chose de cet inconnu, de cette ombre d'où partent des scintillements? Comment M. Gustave Moreau a-t-il transcrit les sujets qui viennent, — histoire ou légende — de l'Orient poétique ou créateur? Cela serait d'autant plus intéressant à pénétrer que, cette fois, aucun document n'est venu guider l'inspiration de l'artiste; aucune éducation préalable ne nous a instruits; aucune route n'est tracée. Quand la Bible raconte une vieille légende, il faut renoncer à trouver aucun monument qui l'éclaircisse : il n'y a pas de commentaires plastiques. Aussi sommes-nous hantés par cette beauté indéfinie, par les promesses de ces terres vierges..., et le Nouveau Testament lui-même, que l'art a tant de fois illustré, paraît renfermer des arcanes, des profondeurs mystiques, des retraits inexplorés.

Hérode avait envoyé prendre Jean et l'avait fait lier dans la prison, à cause d'Hérodias, femme de Philippe, son frère, parce qu'il l'avait épousée.

Car Jean disait à Hérode : — Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère.

C'est pourquoi Hérodias lui en voulait, et elle désirait de le faire mourir; mais elle ne pouvait en venir à bout;

Parce que Hérode craignait Jean, sachant que c'était un homme juste et saint.

Mais un jour vint à propos, auquel Hérode donnait un festin anniversaire de sa naissance aux grands de sa cour, aux officiers de ses troupes et aux principaux de la Galilée.

La fille d'Hérodias étant entrée et ayant dansé, et ayant plu à Hérode et à ceux qui étaient à table avec lui, le roi dit à la jeune fille : — Demande-moi ce que tu voudras, et je te le donnerai.

Et il le jura disant : — Tout ce que tu demanderas, je te le donnerai, jusqu'à la moitié de mon royaume.

Et étant sortie, elle dit à sa mère : — Que demanderai-je? Et sa mère lui dit : — Demande la tête de Jean-Baptiste.

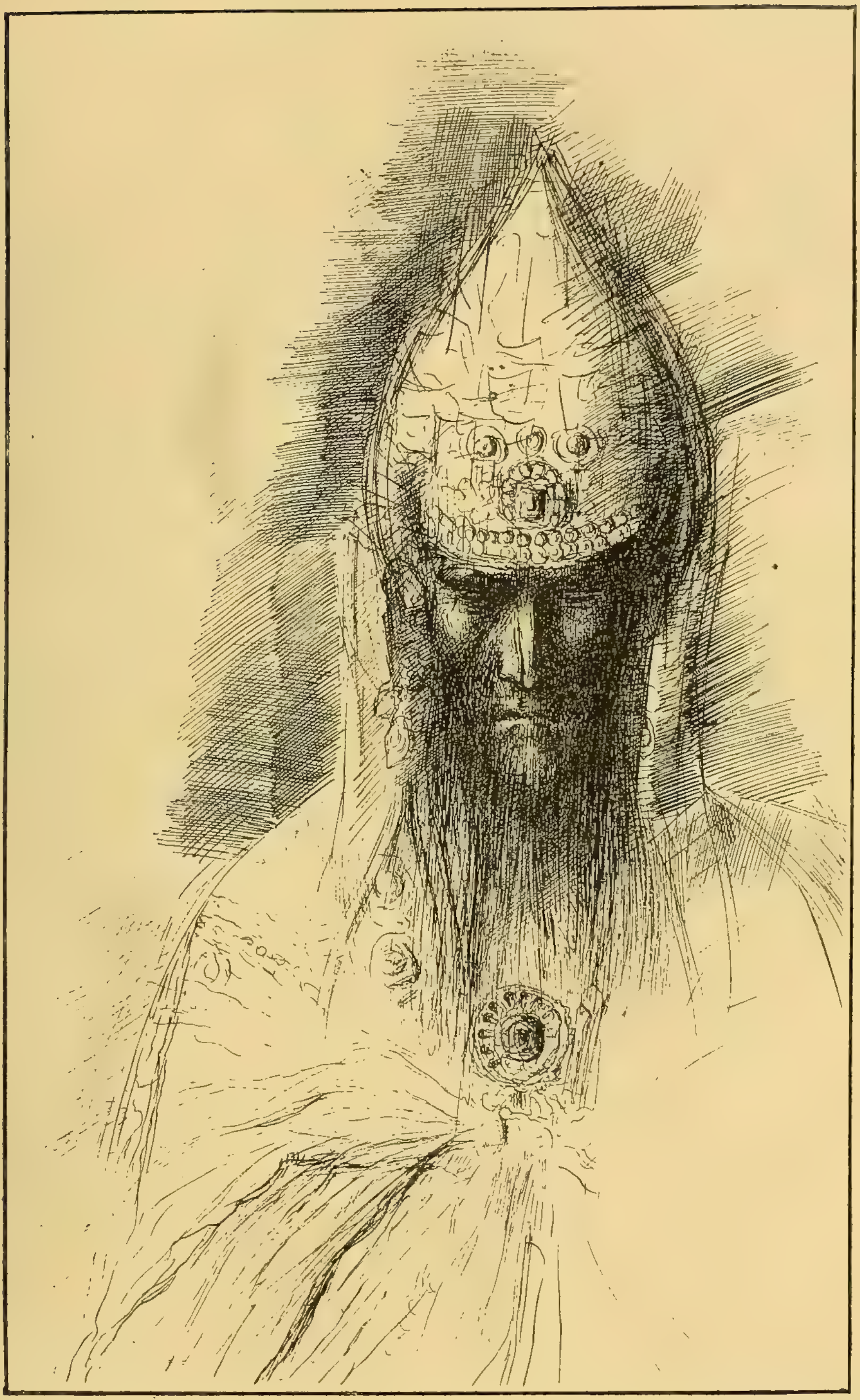
Et étant rentrée avec empressement, elle lui fit la demande et lui dit : — Je voudrais que tout à l'heure tu me donnasses, dans un bassin, la tête de Jean-Baptiste.

Et le roi en fut fort triste; cependant, à cause du serment qu'il avait fait, il ne voulut pas refuser.

Et il envoya incontinent un de ses gardes et lui commanda d'apporter la tête de Jean.

Le garde y alla et coupa la tête de Jean dans la prison et, l'ayant apportée dans un bassin, il la donna à la jeune fille, et la jeune fille la présenta à sa mère.

Tel est le récit de l'Évangile de saint Marc, plus détaillé que celui



HÉRODE, DESSIN DE M. GUSTAVE MOREAU

(Étude pour le tableau : *Salomé.*)

de saint Mathieu. Les personnages du drame sont donc le roi Hérode, le prophète Jochanan que nous appelons Jean le Baptiste; la reine Hérodiade et sa fille, celle que nous appelons Salomé, par une douteuse interprétation de quelques lignes obscures de l'historien Josèphe.

M. Gustave Moreau, comme obsédé par ce drame, l'a paraphrasé plusieurs fois avec de curieuses variantes. Je pourrais rappeler plus vivement le souvenir de l'œuvre principale, si je ne m'étais interdit de parler de l'exécution matérielle dans ce premier article : je n'envisage ici que l'idée et ses évolutions.

Lorsque j'ai traversé, aux heures chaudes, le Ghor, la grande plaine blanche formée par les atterrissements de la mer Morte, j'ai éprouvé les effets du mirage, j'ai senti ma raison vaciller. J'ai cru que mon cheval foulait des tapis superbes, et il foulait des croûtes de sel, des boues desséchées et torrides. J'ai cru voir des constructions étranges, des bastilles crénelées, des portiques, des tourelles; et c'étaient les dunes éblouissantes, ravinées par les pluies du printemps. Les buissons de lentisque me semblaient suspendus au-dessus du sol, le ciel me paraissait noir, et la réverbération qui faisait trembler tous les contours des choses me donnait l'illusion d'un terrain qui se soulèverait régulièrement, comme les vagues de la mer... Le tableau de M. Gustave Moreau déroule devant mes yeux une vision analogue. Dans l'ombre et le mystère qui l'enveloppent, il me cause une hallucination que j'ai peur de voir s'évanouir au moindre bruit du monde réel.

Je suis dans une salle portée par des piliers puissants, dans une nef où le jour filtre à peine; les lampes jettent des lueurs étranges; une poussière d'or semble voler dans la pénombre. C'est l'*apadana* royal, et il m'est permis d'y contempler le visage du roi dans toute sa majesté. Je vois un visage morne et pâle, un corps de fantôme enveloppé de soie, immobile comme un *yogui* de l'Inde. Le trône sur lequel il est assis est semblable à une chaire et composé de l'échantillon de toutes les richesses du monde. Deux femmes sont dissimulées au pied d'un pilier; une d'elle frôle les cordes d'une mandore. Un porte-glaive est au pied du trône, muet exécuteur. Des fleurs jonchent le pavé d'onyx. Une petite panthère noire, le *nimr* de l'Orient, bâille auprès d'un brûle-parfums... C'est dans ce décor que Salomé danse la funèbre danse de la séduction.

Je la vois qui s'avance, légère comme une figure de rêve. Aucun bruit que le froissement de sa robe traînante et le cliquetis de ses

bijoux. Elle est dressée sur ses orteils, elle glisse à petits pas, un bras étendu, portant dans la main droite un lotus symbolique. Elle a la grande tiare; sa chair est couverte de toutes les gemmes que les dragons gardent dans les veines de la terre. Et son visage est calme, son regard est abaissé... Oh! la cruelle, cruelle ballerine. Des effluves sortent de son corps; elle trace un cercle enchanté où la raison reste prisonnière. Vraiment je crois qu'elle se meut; j'ai vu la fleur trembler dans ses doigts; j'ai vu les flammes des lampes jeter des éclairs surnaturels et les *kérubim* qui ornent le trône d'Hérode battre des ailes, et les idoles qui le couronnent ouvrir les bras.

Mais la scène change. Est-ce que je ne verrai plus cette danse qui m'obsède? Est-ce que tout s'est évanoui! Si, je vais la voir encore.

Je suis au fond du gynécée, dans une abside tapissée d'émaux. Hérode est toujours assoupi par les capiteuses fumées du haschisch. A ses pieds est la mère, l'implacable Hérodiade; et la superbe bayadère continue de suivre le rythme du cinnor. Puissance de l'immortel désir! elle tord ses membres arrondis, elle achève le pas... Mais non! elle s'arrête, en suspens; elle cambre son corps en arrière; elle crispe sa main sur son sein; elle étend le bras; elle repousse quelque chose... Et je vois ce qu'elle voit : elle voit suspendue devant ses yeux la tête du Précurseur qui darde des rayons vers elle. Vision impossible à conjurer! Voilà donc le prix de cette danse! Voilà le joyau qu'elle va demander! Une tête, une tête entourée d'une auréole, qui la fascine déjà, tandis que le sang fait à terre une tache rouge où ses pieds blancs vont se souiller. Elle seule et moi nous la voyons, et sa chair, passive substance, sent un immense frisson sous les ornements de fête, et sa nudité pâlit au milieu de son triomphe.

Je veux la suivre encore. Je veux voir ce qui va arriver. Le palais a disparu. Où es-tu Salomé?

Elle est dans le parc oriental, dans le bosquet plein d'ombre. L'exécuteur s'éloigne après sa besogne accomplie: le tronc de celui qui fut Jean-Baptiste gît dans l'herbe; la tête est déposée dans un bassin et Salomé regarde cette tête. Oh! si je pouvais savoir ce qu'elle pense à ce moment terrible! Je ne le saurai jamais : il faut rentrer dans le monde réel, et si je revois Salomé ce sera dans le tourbillon d'un autre rêve pareil à celui que fit le poète, et qu'il raconte ainsi :

C'était vraiment une princesse; c'était la reine de Juda, la belle épouse d'Hérode, celle qui convoita la tête du Baptiste.

Pour ce forfait, elle fut chargée des saintes malédictions; comme un spectre, il

faut maintenant que jusqu'au jugement dernier elle chevauche dans l'infernale chevauchée.

Dans ses mains elle porte toujours ce fatal bassin et la tête de Jean; et elle la baise, oui, elle baise la tête avec ferveur.

Parce qu'autrefois elle a aimé Jean... On ne le dit pas dans la Bible, mais dans le peuple vit une légende sur l'amour sanglant d'Hérodiade.

Sans cela on ne pourrait guère expliquer le désir de cette dame. Une femme peut-elle bien désirer la tête d'un homme qu'elle n'aime pas?

Peut-être était-elle un peu fâchée contre son amoureux; elle lui fit trancher la tête; mais quand dans le bassin la tête aimée lui apparut,

Elle pleura et perdit la raison, et elle mourut folle d'amour...

De nuit elle se lève et porte, comme j'ai dit, la tête sanglante dans ses mains pendant la course infernale. Mais par un caprice de femme insensé,

Elle lance parfois la tête en l'air, elle rit comme un enfant, et vite, après l'avoir lancée, elle rattrape la tête comme dans un jeu de balle [1].

Oui, c'est bien un mirage, un mirage qui emporte la pensée. Je viens de regarder un tableau et deux aquarelles. Dans le premier, l'artiste ne me montre pas encore le drame sanglant. Il me montre le charme de la femme, l'ivresse préliminaire du crime. Dans les suivantes, il met face à face le bourreau et la victime. Le tableau fut on se le rappelle, exposé en 1876. L'aquarelle qui représente la danse de Salomé, intitulée l'*Apparition*, est de la même époque. *Salomé au jardin* figurait à l'Exposition universelle de 1878. Dans ces trois œuvres, l'arabesque orientale domine. Aucune préoccupation du temps et du lieu. L'artiste a véritablement créé à nouveau, de toutes pièces, une légende imaginée à côté de la légende traditionnelle. Je me réserve de montrer plus loin par quels artifices il est arrivé à son but.

La dernière inspiration du peintre est à peine connue. Cette fois, il se taille une route au milieu des roseaux des grands fleuves; il regarde les grâces des Apsaras, des Gopis, des divinités qui vont sur des éléphants et se profilent sur un ciel d'or traversé par des oiseaux bleus. Nous reviendrons sur ces dernières œuvres. Nous venons d'en examiner quelques-unes, qui sont jointes à l'exposition des aquarelles peintes pour illustrer les fables de La Fontaine... Sont-ce les fables de La Fontaine ou celle de Bidpaï que nous montre M. Roux et que va graver le burin de M. Bracquemond? Sont-ce aussi des fables, cette Salomé, cette Bethsabée, cette Péri, fiancée du Bouddha? Tout était fable autrefois; tout est fable encore sous le pinceau de M. Gustave Moreau. Parti des mythes si simples et si expressifs qu'un tout petit coin du monde antique a élaborés, M. Moreau s'est senti

1. Henri Heine, *Atta Troll.*

attiré vers l'inconnu. Les confins de l'Orient reculent devant son imagination, S'arrêtera-t-il aux deltas qui barrent la route ? Non ; il s'abandonne au courant qui le mène vers les antipodes du monde



LA PÉRI.

(Dessin pour émail, par M. Gustave Moreau.)

connu. Il aborde à Taprobane, il découvre des paradis ignorés ; il assiste à des éclosions miraculeuses ; il pénètre dans des emmêlements de floraisons fabuleuses, telles qu'on en voit sur les vieux parchemins des miniatures indo-persanes ; il se fraye une route dans cette nature où l'homme même a quelque chose de monstrueux comme les végétations exubérantes du Gange.

« Maintenant, figure-toi l'état de la nature humaine, relativement à la science et à l'ignorance d'après l'image que voici. Représente-toi une caverne souterraine », dit Socrate à Glaucon dans la célèbre allégorie qui commence le septième livre de la *République* de Platon. On pourrait dire que l'artiste est dans la même situation que les prisonniers de la caverne dont parle Socrate, et qui ne voient que les ombres des choses. Ils croient qu'il n'y a absolument rien de réel que les ombres de ces objets. « Considère maintenant l'état de ces prisonniers s'il pouvait arriver qu'ils fussent guéris de leur illusion... Si on les force de fixer leurs regards sur la lumière même, leurs yeux n'en seront-ils pas blessés? Ne s'en détourneront-ils pas pour retourner à ces ombres qu'ils peuvent regarder aisément? Ne penseront-ils pas que celles-ci sont plus distinctes en effet que les objets qu'on veut leur faire voir en face? »

— « Certainement, » répond Glaucon.

Volontairement lié dans la caverne, un artiste tel que M. Gustave Moreau est offensé par le relief des êtres et des objets. Qui osera dire qu'il a tort? Il n'en voit que la silhouette qui, passant sur la paroi du monde qu'il habite, devient grande et mystérieuse. Mais la clarté qui projette cette ombre, quelle est-elle si ce n'est celle de l'inspiration?

ARY RENAN.

(*La suite prochainement.*)



# PAUL BAUDRY

## ET SON EXPOSITION POSTHUME



Les Expositions posthumes des grands artistes et les publications posthumes des grands écrivains, lorsqu'elles se font vite et de toutes pièces, offrent le même attrait pour nos curiosités et le même danger pour leur gloire. Si les sérieux admirateurs de leur génie, connaissant à fond leurs œuvres maîtresses, trouvent un plaisir raffiné et un inappréciable profit à suivre dans leurs esquisses, projets, brouillons, les fluctuations de leur intelligence et la variété de leurs efforts, la grande masse du public, qui n'entend pas à demi-mot et qui oublie ce qui est loin, se montre en général surprise et comme désillusionnée devant cette énorme quantité de recherches, d'hésitations, de repentirs, d'inquiétudes, de désespoirs qui composent l'activité du créateur le plus triomphant. Le danger est surtout grave lorsqu'il s'agit d'un artiste comme Paul Baudry, dont les hautes facultés n'ont pris tout leur développement que dans la peinture murale et dont la production secondaire, la seule qu'on puisse montrer réunie, a subi toujours, d'une façon remarquable, le contre-coup de ses préoccupations supé-

rieures. Si l'Exposition de ses peintures, cartons et dessins à l'École des beaux-arts est le commentaire, souvent admirable et toujours instructif, du vaste poème déroulé par sa belle imagination dans les voûtes du nouvel Opéra, de l'hôtel Païva, du château de Chantilly, ce n'en est pourtant que le commentaire. Le juger sur ces pièces détachées, sans avoir toujours présent à l'esprit son grand poème, ce serait juger Victor Hugo sans se rappeler *Notre-Dame* et la *Légende des siècles*, Ingres sans connaître l'*Age d'or* et l'*Apothéose d'Homère*, Eugène Delacroix sans penser au *Plafond d'Apollon* et à la *Bibliothèque de la Chambre des députés;* ce serait même pis encore, car la décoration, dans l'œuvre de Paul Baudry, tient une place bien plus considérable que dans celle de ses illustres prédécesseurs. Au contraire, si l'on reste pénétré, durant sa visite, du souvenir de ses créations principales, on trouvera dans l'examen de ces portraits, tableaux, copies, études, croquis de toute espèce réunis par une pieuse amitié, un enseignement de l'attrait le plus vif et de la plus haute moralité; car c'est là qu'éclate toute la noblesse de sa vie exemplaire, d'une vie d'artiste laborieux et convaincu qu'aucun succès n'enivra, qu'aucune tentation n'abaissa, qui resta, jusqu'au bout de sa trop courte carrière, attentif à tous les scrupules de sa conscience comme à tous les mouvements de sa sensibilité.

Cette sensibilité d'œil, de nerfs, d'esprit et de cœur, sans laquelle il n'est point de grand artiste, Paul Baudry la possédait à un degré rare. Il en souffrait autant qu'il en jouissait, il la sentait, en vieillissant, au lieu de s'émousser comme chez le commun des hommes, s'affiner et s'aiguiser de plus en plus. Ce fut sa force, ce fut sa faiblesse. On peut compter dans l'histoire les génies exceptionnels, comme Titien, Rubens, Rembrandt, qui, doués à la fois de la faculté de comprendre et de la faculté de créer, les surent exercer presque constamment dans un juste équilibre. Les complications morales et les facilités matérielles de la vie moderne, qui développent à l'excès toutes les curiosités et tous les dilettantismes, ne nous laissent guère l'espérance de revoir souvent des organisations si bien pondérées. D'ordinaire, aujourd'hui, c'est chez les esprits les plus distingués que l'équilibre se rompt le plus aisément; les médiocres, au contraire, marchent plus droit, mais parce qu'ils regardent moins loin. Gustave Ricard et Eugène Fromentin, sans parler de quelques vivants, nous en furent de récents exemples. Avec une organisation plus complète, avec un tempérament plus vigoureux, avec des ambitions plus hautes, avec des succès plus glorieux, Paul Baudry appartient à la même

famille d'élite, à la famille, héroïque et triste, des rêveurs insatiables et des chercheurs de perfection; il en eut souvent toutes les extases



ÉTUDE DE MUSICIENNE POUR LA COMPOSITION DE « SALOMÉ » AU FOYER DE L'OPÉRA.

(Dessin de M. Paul Baudry, appartenant à Mme Edmond About.)

triomphantes; il en éprouva parfois toutes les inquiétudes et tous les attristements. Chez lui, cette excessive sensibilité est même d'autant plus curieuse à observer qu'elle s'y montre sans cesse en lutte avec

une volonté très opiniâtre et une puissance de labeur extraordinairement soutenue.

Dans la belle étude qui précède le catalogue de l'Exposition, M. Eugène Guillaume a raconté en termes émus l'enfance obscure de Paul Baudry, dans le plus modeste milieu, à Bourbon-Vendée : « L'aïeul maternel avait, pendant la Révolution, fait le coup de fusil contre les Bleus. Le père était sabotier en forêt. Il avait passé sa vie dans les bois; levé avant le soleil, subissant l'influence mystérieuse du temps et des heures, mêlé, pour ainsi dire, à la nature, et n'ayant pour distraction qu'un violon dont il jouait le soir aux étoiles. » Les portraits du père et de la mère de Baudry sont à l'École (n$^{os}$ 61-62). Ces deux têtes campagnardes, graves, honnêtes, au regard droit, aux lèvres serrées, auxquelles une longue vie conjugale a donné une sorte d'identité physique et morale, frappent d'abord, sous le hâle de leur visage, par cette fine régularité des traits et cette distinction native de l'expression qu'on remarque fréquemment chez les Bretons de race pure, soit dans les landes du Finistère, soit dans les bocages de la Vendée. Chez ces braves gens, de mœurs rudes, marins, pâtres, artisans, accoutumés à la peine et au silence, la faculté du rêve n'a pas encore été atteinte par les banalités brutales de l'éducation commune et de la concurrence industrielle. Le besoin de l'au delà, suivant le degré de culture, éclate à tout instant chez eux, soit par des superstitions d'une tendresse touchante, soit par des emportements de passions sauvages, soit par des extases d'amours chevaleresques, soit par des rêveries profondes d'une tendance héroïque ou mystique. Tout Breton, de façon ou d'autre, joue le soir du violon aux étoiles. Le fond de son caractère, qu'il agisse ou qu'il rêve, c'est d'être sérieux en tout ce qu'il fait. Sous ces deux rapports, presque enfant encore, Baudry fut bien de sa race; dès qu'il arriva à Paris, hanté par son rêve, insensible au ridicule, il fut sérieux.

Ses morceaux de concours à l'École, la *Mort de Vitellius* (1847), qui obtint le second grand-prix, la *Zénobie trouvée sur les bords de l'Araxe* (1850), qui remporta le prix de Rome, témoignent de la conscience avec laquelle le jeune Vendéen, respectueux et discipliné, se soumettait au régime de l'enseignement public. La *Zénobie* est composée avec force et réflexion. Par certains traits échappés à la modestie du studieux élève, une lointaine ouverture sur la campagne aérée et lumineuse, un accord délicat et doux, dans la note fraîche, entre les blancheurs de la chair et les blancheurs des draperies, un sentiment attendri et distingué de la beauté féminine, il semble même

que sa personnalité s'y annonce déjà, bien timidement, mais presque tout entière. A son arrivée à Rome, comme tant d'autres, Baudry fut dérouté; sa bonne foi, surprise par l'impudente audace des praticiens de décadence parlant plus fort que les vrais maîtres, mit quelque temps à se reconnaître. Son deuxième envoi, la *Lutte de Jacob avec l'Ange*, peinture laborieuse, gonflée, molle, marque cette première méprise dans un trop brusque contact avec les manieurs de grandes formes. Toutefois, son erreur ne fut pas de longue durée. Les sourires de Titien et de Raphaël enchantèrent bien vite sa jeunesse et lui dessillèrent les yeux. Le tableau de la *Fortune et l'Enfant*, le projet de peinture murale *Primavera*, la copie de la *Jurisprudence* lui révélèrent à lui-même, comme aux autres, ses sympathies véritables et ses tendances naturelles. La *Fortune et l'Enfant* ne dissimulent point leurs origines. Nue et blanche, avec ses torsades de cheveux roux emperlés et sa rouge draperie flottante, la Déesse, assise sur la margelle du puits, est bien la sœur jumelle de la belle Vénitienne, assise sur le bord d'une cuve de marbre, dans cette mystérieuse allégorie de Titien au Palais Borghèse, qu'on nommait de son temps les *Femmes à la fontaine*, qu'on appelle aujourd'hui l'*Amour sacré et l'amour profane*. Même attitude, même grâce, même sourire; seulement, la beauté s'est affinée, l'expression s'est attendrie, le charme s'est spiritualisé; de même, le bambino qui s'élance vers elle et qui sort de chez Raphaël s'est modernisé dans le même sens. Dans la souplesse discrètement voluptueuse des contours, dans la souriante inquiétude des visages, dans la moelleuse blancheur des carnations, dans l'exquise combinaison des colorations apaisées se révèle déjà cette sensualité délicate et pénétrante, jointe à une tendresse songeuse, qui sera l'un des traits persistants de son talent. La rêverie du Celte, engourdie dans le bruit de Paris, s'était réveillée devant les paysages azurés de l'Italie. Des galeries antiques du Vatican, des murailles coloriées de Pompéi, des palais de Venise, de Rome, de Florence, avaient surgi de tous côtés, devant ses yeux, d'immortelles créatures plus séduisantes encore que les fées d'autrefois dansant, au clair de lune, sur les grèves de Vendée. Il y avait alors quelque vertu de la part d'un pensionnaire de Rome à remonter le courant traditionnel pour placer son admiration, loin de Bologne, à l'âge d'or de la Renaissance, non loin de ces délicieux primitifs qu'on traitait encore souvent de barbares. L'esquisse de la *Primavera*, où les réminiscences de l'*Age d'or* de Dampierre et celles du *Parnasse* du Vatican, se fondant dans une composition savante d'une poésie fraîche et douce, révèlent avec plus

de hardiesse les aspirations du jeune homme et sa vocation véritable. Dès lors, cela est clair, la peinture monumentale lui apparaît comme le seul but digne de son ambition; dès lors tous les autres travaux dont il pourra se charger, soit pour établir sa réputation, soit pour assurer son existence, soit pour assouplir sa main, lui sembleront des besognes inférieures auxquelles il ne donnera volontairement que la moindre part de sa vie, toujours prêt à remonter dans son ciel étoilé, toujours ambitieux d'y prendre sa place à côté des grands maîtres de la Renaissance.

Peut-être, à cet instant, le jeune pensionnaire, si respectueux de ses maîtres, si pénétré de ses devoirs, ne s'avouait-il pas bien à lui-même ce singulier état d'esprit. Les tendances qu'il avait montrées dans la *Fortune et l'Enfant*, sa sympathie pour les Vénitiens, son goût pour les lignes assouplies, pour les colorations fondues, pour les expressions tendres lui avaient valu quelques jugements sévères de la part des rigoristes. Peut-être se demanda-t-il, dans sa conscience scrupuleuse, s'il ne trahissait pas, lui aussi, les saines doctrines. Avant de quitter Rome il voulut montrer aux plus difficiles qu'il n'y avait pas perdu son temps. Le *Supplice de la Vestale* fut son certificat d'études, certificat éclatant et victorieux, dont la villa Médicis ne nous a pas depuis envoyé l'équivalent. Ce qui nous touche, quant à nous, dans cette composition condensée et mouvementée, où une volonté laborieuse a, comme à plaisir, accumulé les morceaux de bravoure, c'est moins l'excellence de quelques-uns de ces morceaux que les affirmations réitérées qu'y fait le peintre de sa personnalité grandissante. La figure de la Vestale, si épuisée, si abandonnée, si attendrissante, entre les bras violents de ses bourreaux, y forme, avec le groupe qui l'entoure, par la combinaison expressive des lignes et le jeu savant des couleurs, au milieu d'un paysage tragiquement tranquille, un ensemble d'une puissance incontestable où Baudry donne le maximum de sa force dans le style historique et dans la représentation réelle.

L'apparition de la *Fortune et l'Enfant* et du *Supplice de la Vestale*, entourés de quelques beaux portraits, au Salon de 1857, produisit dans le monde des arts une légitime émotion. A ces grands envois, Baudry avait joint deux petits morceaux charmants, d'une exécution parfaite, un *Saint Jean-Baptiste* souriant, très moderne, un peu câlin (Musée du Luxembourg), une *Léda* pensive, d'une mélancolie attirante, qui décidèrent le succès public. Le monde officiel et le monde des salons accueillirent avec une faveur marquée ce rajeunissement



ÉTUDE POUR LA MUSE « TERPSICHORE » AU FOYER DE L'OPÉRA.

(Dessin de M. Paul Baudry, appartenant à M. Saintin.)

séduisant des figures chrétiennes ou païennes. Pendant plusieurs années, à chaque Salon, Baudry soutint cette vogue en envoyant des fantaisies du même genre : la *Madeleine pénitente* (Musée de Nantes); la *Toilette de Vénus* (Musée de Bordeaux); un autre petit *Saint Jean* (coll. G. de Rothschild); la *Perle et la Vague* (Coll. Stewart). Tous ces tableaux sont exposés à l'École, et nous pouvons constater que, grâce aux soins que l'artiste apporta à leur exécution, ils n'ont rien perdu de leurs grâces raffinées ni de leurs délicates séductions. La série se termine par une *Diane chassant l'amour*, sujet qu'il reprit plusieurs fois, et par la *Vérité*, une de ses inspirations les plus charmantes.

C'était ailleurs, pourtant, que s'élançait la pensée du jeune maître. Toujours tourmenté par l'idée d'une grande œuvre monumentale, il acceptait avec empressement tous les travaux décoratifs qui pouvaient l'y préparer. Si l'on examine sur les esquisses ou dessins, à défaut des toiles originales, ces travaux dans l'ordre chronologique, on y suit un progrès rapide et continu. Entre les honnêtes enfants, lourds et presque communs, qui s'entremêlent, suivant des formules traditionnelles, dans les *Quatre Saisons* de l'hôtel Guillemin (1856), et les gamins vifs et roses qui cabriolent joyeusement, en portant les *Attributs des Dieux*, dans les coins de ciel de l'hôtel Fould (1858), quelle différence de souplesse et de mouvement! La *Cybèle* et l'*Amphitrite* de l'hôtel Nadaillac, où reparaissent des enfants groupés, cette fois, avec des femmes couchées sont des morceaux plus réussis encore. Pour le rythme harmonieux des lignes, pour la grâce expressive des attitudes, pour l'heureux accord des tons de chair et du ciel, c'est déjà excellent. Cependant, lorsqu'il revint de nouveau à ces sujets de prédilection un peu plus tard, dans de tout petits cadres, il y ajouta encore plus de charme subtil et d'élégance idéale, et les figures symboliques de l'hôtel Galliera, qui suivent immédiatement, *Rome*, *Florence*, *Naples*, *Venise*, *Gênes*, prennent en même temps une allure plus magistrale et plus libre, dans un style plus grandiose et plus viril.

Vers cette époque, Paul Baudry concevait déjà l'espérance de se voir ouvrir le vaste champ rêvé dans le nouvel Opéra construit par son camarade de Rome, Charles Garnier. Il se préparait à cette éventualité avec énergie. Le fait est rare dans l'histoire de l'art contemporain et vaut qu'on s'y arrête. Voici un peintre de trente-six ans, en pleine activité, en plein succès, salué par ses confrères, admiré par le public, choyé par le monde, ayant toutes portes ouvertes, accablé de commandes faciles, pouvant aisément oublier,

dans les enivrements de la vie et dans les satisfactions de la fortune, toutes les duretés de ses commencements, qui, tout d'un coup, garde le silence, ne se montre plus au Salon que par échappées, s'enferme, s'échappe, disparaît, fait de longs séjours en Italie, en Espagne, en Angleterre! Un paresseux! disent les gens pratiques; un impuissant! disent les jaloux; un homme perdu! disent les indifférents. Ni paresseux, ni impuissant, ni perdu! Bien au contraire. Quand il s'était vu en présence de l'œuvre à réaliser, le Breton, énergique et consciencieux, s'était, suivant son habitude, examiné et interrogé. Il avait cru se sentir amolli par les concessions involontaires faites, durant quelques années, aux séductions parisiennes. Avant d'entreprendre un travail énorme, tel qu'on n'en avait pas tenté dans notre pays depuis longtemps, il voulut avoir, sur la montagne, un entretien long et solitaire avec les Dieux d'autrefois qu'il craignait de n'avoir pas compris! Naïvement, honnêtement, modestement, résolument, comme le dit M. Guillaume, « il se remit à l'école ». Il passa sur un échafaud, dans la Sixtine, de longues journées avec le formidable Michel-Ange, comme autrefois, avant d'entreprendre la Sixtine, presque au même âge, dans des conditions semblables, Michel-Ange avait été consulter, dans la chapelle d'Orvieto, les fresques de Luca Signorelli. Plus tard, il alla à Londres pour interroger avec la même opiniâtreté les cartons de Raphaël. La belle série de copies qu'il a rapportées de ces contemplations (nos 360-378) est un témoignage touchant de l'enthousiasme réfléchi qu'il ne cessa jamais d'éprouver devant les nobles génies dont il voulait rester digne.

De pareilles luttes, il est vrai, ne s'engagent pas sans danger. Si les forts s'y endurcissent, les faibles s'y brisent les reins. Paul Baudry n'était pas homme à perdre la tête. Il se tâta plusieurs fois durant le combat. Une commande de peintures, dans l'hôtel de Païva (aujourd'hui du comte Henckel de Donnersmarck), aux Champs-Élysées, lui fut une occasion de s'assurer que, malgré l'étreinte des géants, il était en bon état. Un grand plafond ovale, les *Quatre Heures du jour*, et des voussures avec des sujets correspondants, le *Réveil au camp*, la *Sieste*, les *Amoureux*, les *Baigneurs*, l'*Enlèvement des chevaux de Rhésus*, *Psyché et l'Amour*, formèrent un ensemble où les lois naturelles de la décoration étaient de nouveau appliquées avec toutes leurs conséquences. Dans quelques colorations verdâtres, dans quelques exagérations de formes, soit en long, soit en large, on sent bien que le peintre vient de quitter Rome. Çà et là courent des reflets de Corrège, de Michel-Ange, de Parmigianino, de Perino del Vaga. C'est encore une

adaptation du style italien, mais faite avec une liberté, une mesure, une grandeur que les œuvres antérieures ne pouvaient faire prévoir. La figure de l'*Aurore*, dont on trouve une étude à l'École, celle de l'*Hécate*, celle de *Phébus* montrent une ampleur et une majesté tout à fait inattendues, tant pour la touche que pour l'allure, chez le peintre un instant alangui des *Madeleines* et des petits *Saint Jean*. C'est, d'ailleurs, la même souplesse de pinceau, et, quand il faut, la même délicatesse de tons. Le Baudry déjà connu, mais plus hardi, plus libre, plus décidé à parler, reparaît tout entier dans l'allure charmante et l'expression noble ou naïve, toujours distinguée, qu'il donne à ses figures de femmes, dans les mouvements joyeux et nouveaux dont s'animent ses enfants, de plus en plus robustes, de plus en plus mutins, de plus en plus vivants. Le balancement harmonique des lignes, l'intelligence avenante des physionomies, la délicatesse des combinaisons lumineuses dans la gamme claire y sont, dans le plafond surtout, d'une qualité bien personnelle, toute française, rien que française. Cette épreuve faite, Baudry pouvait tout oser.

Il osa ; mais, fidèle à son caractère, il osa sans précipitation et sans imprudence, avec une patience virile. Les travaux de l'Opéra, modestement rétribués comme le sont tous les travaux de l'État, lui prirent huit ans entiers, ou plutôt ce fut lui qui les leur donna, sacrifiant tout pour avoir l'honneur. Dans l'intervalle étaient survenues les calamités de 1870. Paul Baudry, au bruit de nos défaites, quittant Venise, où il s'entretenait avec Véronèse, était accouru prendre le fusil dans un bataillon de marche. Son devoir de soldat accompli, il se remit à son devoir d'artiste avec la gravité triste du vaincu. L'Exposition de trente-trois peintures destinées à l'Opéra, couvrant 450 mètres carrés, en 1874, à l'École des beaux-arts, fut, au sortir de nos malheurs, l'une des manifestations intellectuelles de la vitalité nationale qui eurent le plus grand retentissement à l'étranger. Ce prodigieux travail, non moins surprenant par la perfection soutenue de la facture que par la variété savante des conceptions, a été ici même l'objet d'une longue et sérieuse étude. Nous n'avons donc pas à l'analyser. C'est la plus glorieuse victoire, dans l'art, de la génération actuelle. On peut voir, dans les cartons, dessins, croquis préparatoires, ce que cette victoire a coûté à l'artiste d'efforts, de recherches, d'inquiétudes ; on peut y voir aussi ce qu'elle lui donna de nobles émotions, de sensations vives, de joies raffinées. La *Gazette* a déjà publié un beau choix des dessins les plus importants, mais il s'en trouve une quantité d'autres, à l'École, moins achevés, plus



ÉTUDE POUR L' « APPARITION DE SAINT MICHEL ET DE SAINTE CATHERINE A JEANNE D'ARC ».

(Dessin de M. Paul Baudry.)

intimes, où la pensée de l'artiste s'exprime, dans un langage entrecoupé, d'une façon plus discrète et plus significative encore. Là, par des indications tour à tour très sommaires ou très précises, données soit en hâte soit avec soin, tantôt par un coup sec de crayon noir, tantôt par une traînée fondante d'estompe, sans nul souci d'autrui, l'insatiable chercheur de formes choisies se note à lui-même ses sensations devant la réalité et ses aspirations vers l'idéal avec la naïveté passionnée d'un contemporain d'Andrea del Sarto. Tantôt c'est devant les particularités du modèle une surprise qu'il fixe d'abord, puis s'efforce de transposer dans un ton plus élevé ; tantôt c'est la recherche obstinée de la grâce parfaite sur un point de détail, dans le dessin d'une main, le mouvement d'un pied, l'accent d'une tête qu'il répète alors à l'infini. Le rythme des lignes l'instruit autant que le rythme des couleurs; il s'y laisse bercer parfois avec une grâce infinie. Ce qui est frappant dans tous ces croquis, c'est la préoccupation de la vie, de la vie actuelle et de la réalité contemporaine. La peur de l'artiste savant c'est de faire de l'art mort. Par des attitudes, par des gestes, par des expressions qu'il saisit, à chaque instant, sur le vif, il rajeunit et renouvelle volontairement les dieux et les déesses du passé. De là cette souplesse nerveuse, de là ce charme parfois piquant dans presque toutes ses figures, dont la plupart n'ont d'antique que la pureté des formes. Quelques-unes, comme les Muses, sont de vraies Parisiennes, transfigurées, ennoblies, agrandies, mais sur les visages desquelles, visages méditatifs ou visages souriants, on retrouve toujours l'air de famille et l'accent grave ou spirituel déjà noté, au passage, devant de jeunes femmes bien vivantes. Et c'est précisément cet air parisien, cet air français qui légitimement nous attire, leur séyant aussi bien que leur air florentin aux déesses de Botticelli, leur air vénitien à celles de Véronèse, leur air flamand à celles de Rubens. Aucune œuvre ne nous touche que si nous nous y sentons vivre, aucune ne nous exalte que si l'artiste y a mis son rêve.

A peine Baudry avait-il achevé le foyer de l'Opéra qu'il reçut la commande d'une série de peintures sur la *Vie de Jeanne d'Arc* pour le Panthéon. Le sujet plaisait au peintre, qui avait éprouvé de bonne heure un enthousiasme profond pour notre héroïne nationale. Il se mit, non pas à l'œuvre, mais à la préparation de l'œuvre avec la même conscience et avec la même curiosité. Après dix ans de séjour dans le monde antique, se transporter dans le moyen âge n'était pas, pour un esprit si scrupuleux, l'affaire d'un moment. Il reprit ses voyages, il reprit ses lectures, cette fois parcourant la France,

étudiant nos vieilles miniatures, se pénétrant de nos anciennes mœurs, regardant avec attention les paysans et les gens du peuple, se prenant d'une vive sympathie pour ses confrères, Millet et Jules Breton, qui les ont aimés et compris. Que serait-il sorti de ce nouvel et long effort? Le peintre historique se fut-il montré l'égal du peintre décorateur, après sa transformation? Les projets crayonnés qu'on a recueillis, si vivement imprégnés de l'esprit du xv[e] siècle, pour le *Départ de Jeanne* et son *Entrevue à Chinon*, ne sont pas assez complets pour qu'on puisse rien affirmer à ce sujet. Cependant, la chaste et puissante figure de *Jeanne écoutant les voix* si longtemps cherchée par lui, témoigne dans sa dernière forme du grand sens de la réalité poétique que l'artiste eût apporté dans l'exécution définitive de ses conceptions.

En fait, pendant les dix dernières années de sa vie, bien que son esprit fût tourné, dans ses recherches volontaires, vers une nouvelle forme de l'art, le peintre, sous la force d'impulsion communiquée par les travaux de l'Opéra, resta pour le public et dans ses œuvres un peintre décorateur. C'est par les qualités mises en lumière dans le Grand Foyer, avec une tendance marquée à accentuer de plus en plus la note moderne, que se distinguent la *Glorification de la loi* pour le plafond de la Cour de cassation (Médaille d'honneur au Salon de 1881), les *Noces de Psyché* pour un plafond de l'hôtel Van der Bilt à New-York, l'*Enlèvement de Psyché* pour un plafond du château de Chantilly. Hélas! qui nous eût dit que cette dernière œuvre, si brillante, si lumineuse, si triomphante, était son dernier adieu à la vie? Je ne sais pourquoi, lorsque l'*Enlèvement* était exposé chez Sedelmeyer, il m'y sembla voir une allégorie involontaire faite par le peintre à sa propre vie. Ce Mercure, solide et musculeux, aux chairs hâlées, enlevant d'un bras robuste la jolie Psyché, toute mignonne, toute parisienne, tout effarée dans son tourbillon de délicieux falbalas, n'était-ce pas Baudry lui-même, le fils de paysan, énergique et trapu, saisissant et emportant pour l'immortaliser, à force de volonté, dans le ciel de l'idéal éternel, la beauté moderne qu'il avait tant aimée? Hélas! le ciel s'est bien ouvert, mais le ravisseur n'est pas redescendu!

La carrière de Paul Baudry, peintre d'histoire, explique la carrière de Paul Baudry, peintre de portraits. Sans la diversité des phases qu'a traversées son imagination, avant, pendant et après l'Opéra, on aurait peine à s'expliquer la diversité des façons qu'il met à traduire la figure humaine et l'inégalité de ses succès dans ce genre; cette

diversité et cette inégalité ne se rencontrent guère chez les portraitistes de profession. L'École des beaux-arts a recueilli 84 portraits peints et une dizaine de portraits dessinés, datant de toutes les époques, depuis 1849 jusqu'à 1886. Il serait difficile de les grouper systématiquement, tant l'apparence en est variée, tant la facture en est changeante! On croirait que, plus d'une fois, surtout dans les derniers temps, le praticien chercheur et raffiné ne s'est servi de son modèle que comme d'un champ d'expérience pour tenter des combinaisons nouvelles d'harmonies colorées sous l'influence de ses récentes admirations ou de ses dernières curiosités. Au premier abord, on croit distinguer quatre manières principales correspondant à quatre périodes de sa vie : une manière de jeunesse, très modeste, très précise, très attentive, ne se distinguant guère du bon style classique français en usage dans tout le commencement du siècle, manière sage et éclectique qu'il pratique surtout en Italie (*Portraits de M. le baron Jard-Panvilliers*, de *M. le comte Foucher de Careil*, de *M. Alexandre Gérard*, de *Beulé*, de *M. Guizot*, de *M. Victor Tiby*, etc., etc...); une seconde manière, beaucoup plus flottante, troublée de temps à autre par des influences de peintres contemporains ou de vagues aspirations décoratives, qu'il pratique à son retour, pendant ses succès d'exposition et de monde (*Portraits de Mme Madeleine Brohan*, de *M. le marquis de Caumont la Force*, de *M. Eugène Giraud*); une troisième manière, plus libre, plus large, plus généreuse, correspondant à la période de ses travaux de l'Opéra et de son commerce assidu avec les maîtres de la Renaissance (*Portraits de M. Charles Garnier*, d'*Edmond About*, de *M. Jules Badin*, de *M. Eugène Guillaume*); enfin une quatrième manière, dominée par le besoin des sensations décoratives, chatoyante, heurtée, inquiète, toute pleine de recherches singulières, s'écartant de plus en plus des traditions, visant aux effets piquants, sommaires et vifs. Mais on s'aperçoit bien vite que cette classification même est insuffisante, car l'instabilité du peintre est telle, lorsqu'il s'agit de portraits, qu'à chaque instant elle vous déroute. En fait, sauf dans la première période, où il s'exerce avec une habileté croissante dans le chemin battu, il n'a plus tard aucun système arrêté. Suivant le caractère de son modèle, suivant l'intérêt qu'il lui porte, suivant le courant de ses recherches ou de ses admirations, il change son point de vue et, du tout au tout, modifie son style et sa touche. A toutes les époques il a fait des chefs-d'œuvre, à toutes les époques il a fait des œuvres ordinaires. Son début, le *Portrait de M. le baron Jard-Panvilliers*, qui ne doit pas tout son succès à l'originalité typique du modèle, est

un vrai coup de maître pour la souplesse de l'exécution comme pour la justesse de l'expression. Le *Portrait de Beulé* montre plus de science encore. Cependant ces deux œuvres hors ligne sont, au même moment, accompagnées d'études consciencieuses, sans chaleur, sans vivacité, presque sans distinction. Comment s'expliquer ces hauts et ces bas si ce n'est par la constante inquiétude du peintre qui, séduit tour à tour par toutes les façons de voir de ses prédécesseurs, les étudiait toutes,



ÉTUDE POUR UN GÉNIE.

(Voussure du « Parnasse », à l'Opéra.)

les comprenait toutes, les essayait toutes, croyant qu'on n'est jamais suffisamment armé pour saisir ce qu'il y a de plus insaisissable au monde, la physionomie humaine? A son retour à Paris, ce ne sont pas seulement les anciens qui le préoccupent, ce sont aussi les contemporains, ses confrères, même des confrères inférieurs ; si dans tel ajustement passe une lueur de Velasquez, dans tel coup de brosse on sent une rivalité avec Couture, avec Ricard ou avec tel ou tel autre. Ce qui, à travers toutes ces hésitations, maintient toujours la valeur de ses portraits, c'est d'abord l'agrément croissant des colorations, c'est ensuite l'intelligence vive et pénétrante des physionomies qu'aucun contemporain n'a poussée plus loin que lui. C'est de tout cœur, c'est bien à fond qu'il veut entrer et qu'il entre dans

l'âme de son modèle ; quelques-uns de ses croquis, à la fois très savants et très naïfs, en disent assez long à ce sujet. Tout de suite, il s'est attaché, d'ailleurs, à ce qui, dans le visage, révèle cette âme le mieux et le plus vite, à ce qui seul s'y refuse à l'immobilité, à l'œil et au regard. Les yeux des portraits de Baudry, si individuels, si sensibles, si expressifs, les feraient seuls reconnaître entre mille autres, et lors même que, dans ses derniers jours, en proie aux séductions excessives du chatoiement des étoffes, de l'éclat des belles chairs, du cliquetis des couleurs, il parut se départir de son ancienne précision dans le rendu des traits, c'est encore dans les yeux, presque dans les yeux seuls qu'il concentra toute sa force d'analyse, y faisant hardiment passer tout ce qu'il observait dans ses modèles au risque de leur faire dire, sur le fond même des caractères, beaucoup plus que n'en eussent avoué les personnes elles-mêmes.

Son plus heureux moment comme portraitiste, nous l'avons dit, c'est le moment où il fait moins de portraits de commande, vit avec les vrais maîtres, travaille à l'Opéra. Avant de retourner en Italie, il avait déjà eu avec les vieux portraitistes de Flandre, d'Allemagne, de France un colloque qui avait porté son fruit. Le *Portrait d'Ambroise Baudry,* son frère, se rattache à Holbein et à Clouet plus qu'aux Italiens. C'est un chef-d'œuvre de naturel, de précision, d'expression, de couleur. On ne peut guère aller au delà. Au même instant, pourtant, dès que Baudry peint en dehors de son entourage, il peint autrement. Le *Portrait de M. Donon* et le *Portrait du comte Henckel de Donnersmark* sont excellents ; mais, dans l'un, il retourne à sa manière soignée, précise, classique ; dans le second, pour peindre un grand seigneur allemand, il essaye des touches grasses et des tons roussis chers aux ateliers germaniques. Pour prendre toutes ses libertés, il faut qu'il ait devant lui des amis, des camarades qu'il sait par cœur, avec lesquels il ne se gêne pas. Son style alors prend une ampleur soudaine, sa touche a des accents fermes, puissants, généreux, pareils à ceux des plus grands maîtres, soit qu'il repense à Holbein, comme dans ce chaleureux et vif *Portrait d'Edmond About* en costume de voyage ; soit qu'il reprenne la grande tradition italienne, comme dans les magnifiques *Portraits de M. Charles Garnier* et *de M. Jules Badin,* d'une note bistrée si virile et si intense, qui marquent, ce nous semble, le maximum de sa force pour l'expression et pour l'exécution. Le *Portrait de M. Eugène Guillaume,* dans son atelier, est le dernier de cette admirable série. Presque immédiatement, Paul Baudry, extrêmement attentif à tous les mouvements qui se produisent

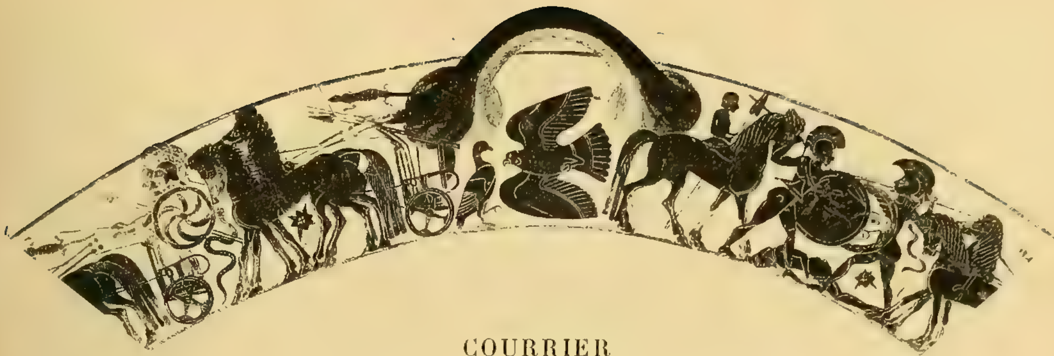
autour de lui, chez ses contemporains et dans la génération nouvelle, constamment désireux de se renouveler à tous les contacts de la vie, commence une évolution marquée dans le sens des recherches les plus modernes. Il aborde hardiment le problème du plein air dans le *Portrait équestre du comte de Palikao*, lutte victorieusement avec les maîtres anglais dans celui de *Robert Fould*, prouve haut la main aux impressionnistes, dans les *Portraits de Mme Chevreux*, de *Mme Villeroy*, de *Mme Louis Singer*, qu'on peut unir la précision du dessin, l'élégance ou la gravité des allures, la finesse ou la profondeur de l'expression, à la vibration mordante des couleurs et à la réalité saisissante du rendu, et produit de nouveau, chemin faisant, deux petits chefs-d'œuvre de finesse et de vérité, d'un style plus français, dans les *Portraits de M. Léopold Goldsmith* et de *M. Henri Schneider*, faisant suite à ceux de son frère et d'About. Sa dernière ébauche, interrompue par la mort, le *Portrait de Mme Vasnier*, prouve qu'il avait retrouvé au dernier moment toute l'acuité de sa vision, et que ce n'était pas chez lui une ambition excessive, chez lui, le maître reconnu, le maître classique, de se mettre, avec son autorité et sa science, à la tête de tout le mouvement contemporain pour le diriger, par des voies plus sûres, vers un but plus noble et un avenir plus certain.

Peintre d'histoire, peintre de décorations, peintre de portraits, Paul Baudry fut donc jusqu'au bout un artiste de bonne foi, épris de perfection, sévère pour lui-même, amoureux du présent autant que respectueux du passé. On ne peut savoir quelles surprises nous réservait encore sa laborieuse vaillance, s'il eût vécu autant que semblait le promettre son tempérament robuste. L'œuvre qu'il a laissée suffit amplement à lui assurer, dans le XIXe siècle et dans l'art français, une des plus hautes places. La décoration du foyer de l'Opéra n'est pas un de ces travaux qui trouvent facilement d'heureux imitateurs. C'est désormais une des pages glorieuses de l'histoire du grand art qui, depuis la Renaissance, n'en a pas fourni un grand nombre. Quant à la popularité du peintre, elle est assurée non seulement par quelques admirables portraits, mais encore par toute la série de charmantes et douces créatures si souvent descendues de ses voussures et de ses plafonds, pour sourire de plus près au bon public, dans de petits cadres, sous des prétextes religieux ou mythologiques. Les femmes de Baudry, souples, élégantes, souriantes, qu'elles soient des *Madeleines*, des *Vénus*, des *Dianes*, des *Vérités*, sont fixées désormais dans l'imagination française, comme le furent autrefois les femmes de Lesueur, de Boucher, de Prud'hon. Aussi Françaises qu'elles,

avec leurs grâces toutes modernes, elles sont venues se joindre à leurs sœurs aînées pour enchanter nos yeux et pour nous conquérir les âmes; personne de nous ne les oubliera désormais, non plus que le savant rêveur qui sut fixer en elles les plus subtiles de ses sensations et nous conserver par elles, dans un temps d'agitations banales, le sentiment élevé de la Beauté, héritage sacré de l'Antiquité et de la Renaissance, que nous n'avons pas le droit de laisser dépérir. On ne tardera pas à s'apercevoir, dans l'École française, du vide qu'y fera ce taciturne et ce solitaire. On le voyait rarement, on ne l'entendait jamais, on le savait retiré là-bas, sur sa hauteur, dans une méditation courageuse; on pouvait toujours s'attendre qu'il en descendît, tenant dans ses mains un chef-d'œuvre inattendu. Cette puissance d'isolement, cette dignité de silence, cette modestie de vie, cette vaillance de recherches étaient autant d'exemples rares et nécessaires, qui semblaient peut être un reproche muet à tous les charlatans, les tapageurs, les intrigants, mais qui étaient un utile encouragement pour tous les artistes sincères et modestement dévoués à leur œuvre.

GEORGES LAFENESTRE.





COURRIER

# DE L'ART ANTIQUE



L'art a des exigences et des dédains que l'archéologie ne connaît pas. Comme il a pour but l'étude de l'antiquité d'après ses monuments et non point une jouissance esthétique, l'archéologue, magistrat instructeur, recherche et provoque partout des témoignages; homme de goût, il salue la beauté quand il la rencontre, mais il n'hésite point à s'arrêter devant un objet d'aspect vulgaire ou désagréable s'il peut en espérer quelque éclaircissement sur tel détail du passé qui le préoccupe. Pour l'archéologue, il est parfois vrai de dire que *le beau c'est le laid*, en ce sens que, au point de vue spécial où il se place, il y a souvent plus de profit à tirer d'une œuvre grossière, primitive, mais nouvelle, que de quelque réplique achevée d'un motif connu. L'artiste est dans des dispositions toutes différentes. L'antiquité, pour lui, n'est pas une énigme obscure à pénétrer, mais une conseillère lumineuse à laquelle il demande des enseignements; ce qu'il recherche dans les musées, ce n'est pas ce qui ne lui rappelle rien de connu, mais, au contraire, ce qui atteste une fois de plus l'éternelle fraîcheur de l'art antique et la fixité de l'idée du beau à travers les âges. Aussi, parmi les centaines d'objets inédits que les fouilles amènent chaque année à la lumière ou qui sont exhumés des collections par la photographie ou la gravure, en est-il bien peu qui méritent à la fois les regards de l'artiste et de l'antiquaire. Mais ces monuments privilégiés, ces *happyfew*, il faut que les érudits ne soient pas seuls à les connaître et cela, non seulement dans l'intérêt des artistes, de tous les amis

du beau, mais à l'avantage de l'archéologie elle-même, qui ne peut que profiter des suggestions délicates, exemptes d'esprit de système et de parti pris, qui lui viendront du pays de l'art sur les questions difficiles et contestées. A la vérité, cette collaboration n'existe pas encore. Nous connaissons des artistes éminents qui n'ont jamais vu, même en photographie, l'*Hermès* de Praxitèle. C'est que les reproductions de l'*Hermès* sont enterrées dans des recueils archéologiques qu'ils ne lisent pas. On ne peut leur en faire un reproche, mais il est bien permis de le regretter. En ce qui concerne l'*Hermès*, par exemple, voilà neuf ans que les archéologues se disputent pour savoir s'il tenait, dans son bras droit levé, un sceptre, une grappe de raisin ou tout autre attribut. Deux sculpteurs allemands, MM. Schaper et Grütner, ont pris part à la discussion, mais aucun artiste français, que nous sachions, ne s'en est encore mis en peine. Et pourtant, le débat n'est point archéologique, mais artistique, et les arguments qu'invoquent les archéologues, dans un sens ou dans l'autre, sont exclusivement de ceux qu'un sculpteur ou un peintre de talent pourraient approuver ou rejeter à bon escient. Il n'en était pas ainsi du temps de la Renaissance : c'étaient alors les artistes qui restauraient les statues. Aujourd'hui on ne les restaure plus que sur le papier et l'on fait bien : mais pourquoi les artistes ne diraient-ils pas leur mot sur des problèmes où le goût est un guide plus autorisé que le savoir?

Arrêtons ici cet exposé des motifs : le titre du présent article suffit à faire deviner notre conclusion. Nous avons entrepris de faire connaître aux lecteurs de la *Gazette*, dans une série de revues paraissant à intervalles réguliers, les monuments nouveaux de l'art antique qui sont, à proprement parler, des œuvres d'art. Nous les décrirons très brièvement, mais nous nous appliquerons à en donner des reproductions exactes, qui suffisent à en faire goûter le charme et rendent superflus les commentaires et les éloges. Dans ce rôle d'intermédiaire entre l'archéologie et l'art, notre seul désir est de faire participer les artistes aux bonnes fortunes des fouilles heureuses dont les archéologues sont trop souvent seuls à jouir.

## I.

Le siècle où nous vivons n'est pas exclusif dans ses goûts : impatient de l'avenir, il est aussi curieux du passé. A aucune époque on n'a remué plus de terres et de pierres, tant pour édifier que pour déblayer; jamais les fouilles archéologiques n'ont été plus en honneur, jamais les découvertes ne se sont multipliées avec tant d'éclat. Pour donner une idée de cette activité, qui n'est pas près de se ralentir, jetons un coup d'œil rapide sur les principales explorations faites au cours de ces quinze dernières années.

L'extrême Orient nous a révélé l'art khmer; la Perse, si négligée depuis Coste et Flandin, a trouvé dans M. Dieulafoy l'explorateur intrépide qui lui manquait. Plus à l'ouest, M. de Sarzec a découvert l'art chaldéen à Tello; M. Rassam a continué ses recherches en Assyrie; l'art hittite, intermédiaire entre l'art assyrien et l'art de l'Asie Mineure, hier encore inconnu, est entré dans le domaine de l'histoire. L'art de l'Asie Mineure a livré aux




VASE D'ORATIO FONTANA (URBINO XVI$^e$ SIÈCLE)

(Collection [illegible])

recherches de M. Ramsay quelques monuments de premier ordre cachés dans les solitudes de la Phrygie. La côte de l'Anatolie a été mieux partagée encore. Il suffit de rappeler les travaux de M. Schliemann à Hissarlik, qui se sont prolongés jusqu'en 1882; les fouilles de l'Allemagne à Pergame, qui ne sont pas achevées à l'heure qu'il est; celles de la France à Myrina, à Cymé, à Milet; de l'Angleterre à Éphèse et à Sardes; des États-Unis à Assos; de l'Autriche-Hongrie à Gül-Bagtché, en Lycie — sans parler de maintes



STATUE ARCHAÏQUE D'APOLLON

(Découverte à Acræphiæ)

explorations fructueuses pour l'art, comme celles de la Ptérie par M. Humann. de la Commagène par MM. Sester et Puchstein. Dans l'Archipel, il y a deux grands centres de recherches : Chypre, dont les *razzias* de M. de Cesnola n'ont heureusement pas épuisé la richesse; Délos, qui a été l'objet de fouilles méthodiques par les soins de l'École française d'Athènes. Une expédition autrichienne, dont les travaux ont été résumés ici par M. Rayet, a déblayé les temples de Samothrace. Sur le sol même de l'Hellade, Grecs, Allemands et Français ont rivalisé d'ardeur; à côté des fouilles gigantesques d'Olympie, auxquelles nous devons tant de chefs-d'œuvre, de celles de Mycènes, d'Orchomène et de Tirynthe, fruits de l'infatigable activité de M. Schliemann,

de celles de Tanagre, où les explorateurs clandestins ont fait fortune, on a remué le sol de Dodone, de Delphes, du sanctuaire d'Apollon Ptoos à Acræphiæ, de Tégée, de Némée, d'Élatée, d'Épidaure; en Attique, l'Allemagne a exploré Menidi et Sunium; la Grèce, malgré l'embarras de ses finances, a trouvé moyen d'exécuter des travaux considérables sur l'acropole d'Athènes, au Pirée, à Spata, à Éleusis. Partout des temples et des tombeaux ont reparu à la lumière, enrichissant de précieuses dépouilles les collections de la Grèce et de l'Europe. Jusque sur les bords de la mer Noire, dans ce Bosphore cimmérien si fécond en merveilles d'orfèvrerie, l'art grec est sorti de tombes vingt fois séculaires pour exciter l'admiration de notre temps.

Le monde sémitique et phénicien appartient plutôt aux archéologues qu'aux artistes; c'est là surtout que l'avenir, un avenir meilleur pour ces malheureuses régions, peut compter sur des découvertes importantes. En bien des points encore, la superficie même du sol est inconnue. De l'Arabie nous sont arrivés les premiers spécimens de l'art himyaritique; en Syrie et en Palestine, plusieurs nécropoles ont été fouillées. L'Égyte, grâce à M. Maspéro et à M. Flinders Petrie, donne chaque année une moisson abondante; le territoire de Carthage, la Tunisie et l'Algérie fournissent surtout des monuments d'époque romaine, mais, dans le nombre, quelques œuvres du plus beau style. Seule sur cette côte autrefois si florissante, la Cyrénaïque est délaissée des chercheurs, à cause des agitations religieuses qui en interdisent l'accès aux Européens. Nous n'entreprendrons pas d'énumérer les fouilles dont l'Italie, la vallée du Danube, les sites antiques des bords du Rhin, de la France, de l'Angleterre ont été le théâtre depuis quinze ans; grâce à l'activité des sociétés locales, aux subventions des gouvernements et des villes, c'est par centaines qu'ils faudrait compter les emplacements où les fouilleurs ont été récompensés de leurs peines. Rome occupe toujours le premier rang parmi les dépôts d'antiquités souterraines, et l'admirable organisation du service archéologique en Italie y sauvegarde les droits de la science au profit des collections nationales qui augmentent sans cesse. Les travaux continuent régulièrement à Pompéi, mais ils n'ont pas repris à Herculanum, où presque tout reste à faire; pour exhumer cette ville ensevelie, il ne faudrait pas moins des vingt et quelques millions qu'ont coûté chacun des grands cuirassés de la nouvelle escadre italienne. Par bonheur, les antiquités peuvent attendre sans danger l'heure du réveil, quand elles sont enfouies sous une montagne de lave : le vingtième siècle approche et ne les oubliera point.

## II.

Un des principaux résultats des fouilles d'Olympie, de Délos et d'Athènes a été de faire mieux connaître l'art grec archaïque avant Phidias. Chaque fouille nouvelle sur le sol de la Grèce apporte des documents nouveaux à cette étude qui permet de surprendre les premiers balbutiements d'une langue devenue celle de tous les peuples civilisés. Parmi les découvertes les plus récentes, il en est deux surtout qu'il faut signaler à l'attention : la statue d'Apollon trouvée au mont Ptoos par M. Holleaux, membre de l'École fran-



STATUE ARCHAÏQUE DE MINERVE.

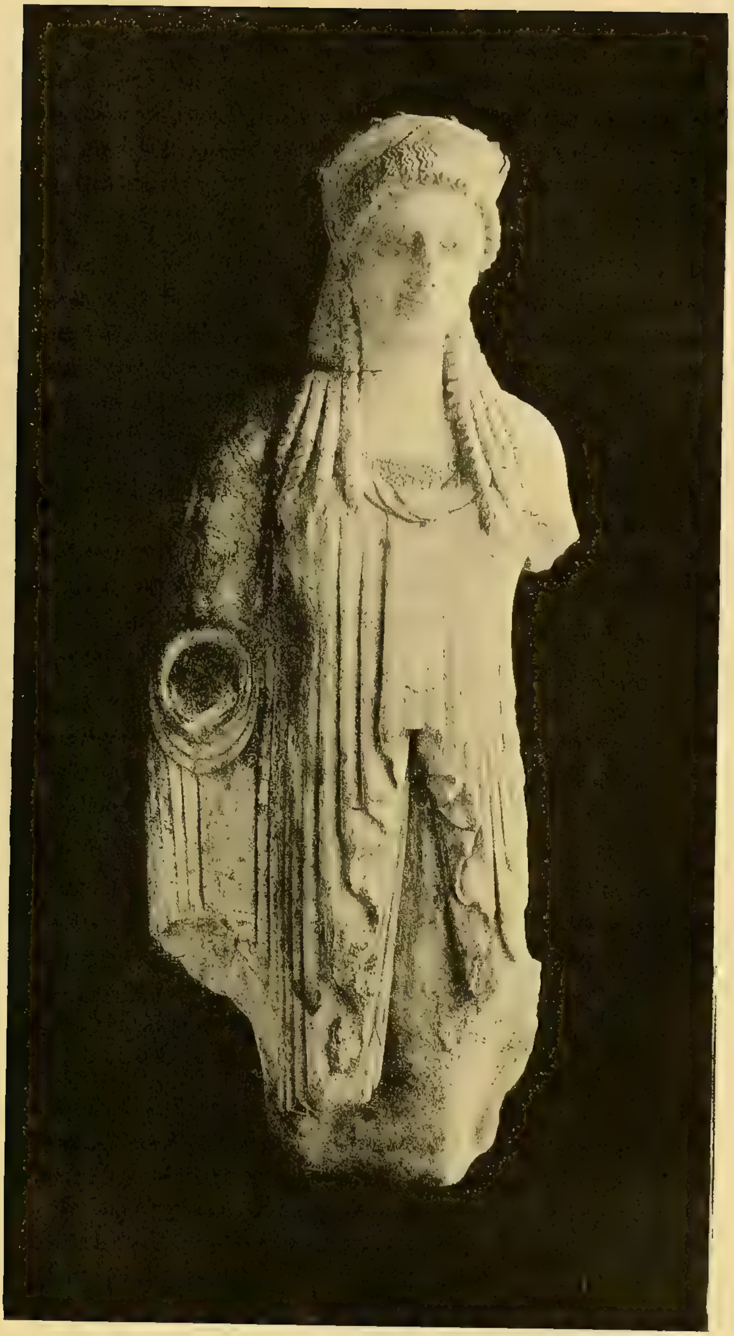
(Athènes. — Musée de l'Acropole.)

çaise d'Athènes, et l'incomparable série de Minerves tout récemment exhumées sur l'Acropole.

Le vieux sanctuaire d'Apollon Ptoos en Béotie est situé à mi-côte d'une petite colline, sur la route qui conduit d'Acræphiæ (*Karditza*) au monastère de *Pélagia*, à cent pas au-dessus de la fontaine dite *Perdicorrysi*, « la source des perdrix ». Depuis une vingtaine d'années, l'emplacement présumé du temple avait fourni quelques antiquités, découvertes presque à fleur de terre par les paysans. M. Rayet avait plusieurs fois exprimé le vœu qu'on y pratiquât des fouilles profondes. C'est M. Holleaux, membre de notre École d'Athènes, qui a conduit la première campagne, du mois de juillet au mois d'avril 1885 [1]. Elle a dépassé toutes les espérances et comptera parmi les plus fécondes explorations de notre époque. Le temple est d'ordre dorique, de petite dimension, comme presque tous les anciens temples grecs : les grands côtés mesurent 23m30; les façades, 11m80. Construit sur la pente de la colline, l'édifice était étayé par une terrasse bien conservée. Un escalier monumental conduisait du bas de la terrasse à l'entrée du temple. Les fragments d'architecture recueillis au cours des fouilles contiennent d'importants spécimens de décoration polychrome. La corniche, le larmier et les mutules sont recouverts d'un stuc peint, tandis que le stuc qui recouvre les chapiteaux et les colonnes ne présente aucune trace de couleur. Ces éléments fourniront sans doute à un pensionnaire de la villa Médicis les éléments d'une intéressante restitution.

Les sculptures découvertes au-dessous et autour du temple appartiennent en majorité à l'époque archaïque. La plus importante, que nous avons reproduite plus haut d'après l'héliogravure publiée par M. Holleaux, est une statue d'homme en marbre, brisée au-dessous des genoux, de grandeur naturelle et d'un modelé très fin. Elle appartient sans doute aux premières années du ve siècle. Par l'attitude comme par le style, elle rappelle les statues viriles connues sous le nom d'Apollons de Ténéa (Glyptothèque de Munich), de Théra et d'Orchomène (Musée d'Athènes). On avait contesté, en Allemagne, que ces figures représentassent Apollon et l'on avait proposé d'y reconnaître des statues de morts héroïsés. La découverte de M. Holleaux donne tort à la théorie nouvelle; sans doute, des statues funéraires ont pu être exécutées d'après le même type, qui a été emprunté également par les auteurs de statues d'athlètes, mais c'est l'image du dieu qui a servi de modèle et qui doit passer pour le prototype des autres. Comme nous le verrons plus loin, en examinant les statues de l'Acropole d'Athènes, l'art grec à son origine, entravé par les difficultés d'exécution, ne disposait que d'un nombre de motifs très restreint; peut-être même n'en connaissait-il que quatre : l'homme debout ou assis, la femme debout ou assise. La statue de Perdikovrysi est une reproduction déjà fort habile du premier motif, qui paraît avec toute la gaucherie d'un art naissant dans l'Apollon découvert à Orchomène. Mais si le dessin est devenu plus élégant, le modelé plus discret et plus fidèle, les caractères généraux du type original persistent dans toute la série de ses dérivés. C'est

1. Voir le *Bulletin de Correspondance hellénique*, t. IX, p. 474; t. X, p. 66 et 98; pl. IV, VII, VIII, IX. — Athènes et Paris, E. Thorin, éditeur.



STATUE ARCHAÏQUE DE MINERVE.

(Athènes. — Musée de l'Acropole.)

toujours, avec la même raideur de l'attitude, le torse démesurément allongé, la taille trop mince, les hanches trop saillantes, mélange de lourdeur et de sveltesse qui rappelait à Vitet le type indou, que d'autres veulent expliquer par l'imitation de modèles égyptiens, mais où nous verrions plus volontiers, pour notre part, l'effet spontané d'un art naïf qui trouve la gracilité en visant à l'élégance, comme la peinture byzantine et l'art chrétien du moyen âge. Ce n'est pas à dire qu'il faille nier complètement l'influence égyptienne, qui a pu s'exercer grâce aux petites statuettes répandues par le commerce des Phéniciens. M. Holleaux a signalé, parmi ses découvertes récentes, « une figurine en terre émaillée, d'un style très ancien, qui présente une frappante ressemblance avec certaines sculptures égyptiennes ». Mais l'art grec, dès le début, est déjà lui-même, et ses premières créations, pour avoir de l'analogie avec celles de l'Égypte, n'en sont pas nécessairement des imitations.

M. Holleaux a découvert et publié une tête d'Apollon d'un style tout à fait primitif, où les plans coupés trahissent encore les habitudes de la sculpture en bois. Rapprochée de la statue que nous avons reproduite, elle permet de mesurer le chemin parcouru par l'art grec à cette époque où ses progrès étaient si rapides. On peut faire la même comparaison entre deux statuettes de bronze de même provenance, représentant l'une et l'autre Apollon ; l'enfance de l'art grec a été courte et son adolescence confine déjà à son âge mûr. Il n'est pas d'œuvre grecque archaïque qui ne donne déjà plus que des promesses : cela est vrai de la céramique comme de la statuaire. Les deux fragments d'une pyxis corinthienne tout récemment publiée, gravés en tête et à la fin de cet article [1], en fourniraient au besoin une preuve nouvelle. Que d'esprit, que de vivacité charmante dans le dessin incorrect et naïf des céramistes corinthiens du vie siècle !

## III.

Nous pouvons mettre sous les yeux de nos lecteurs, grâce à des photographies communiquées par M. Philémon, trois des précieuses Minerves de style archaïque découvertes au mois de février sur l'Acropole d'Athènes [2]. On peut dire sans exagération qu'après les frontons du temple d'Égine, aujourd'hui à Munich, ces statues sont les œuvres les plus importantes que nous possédions de la période antérieure à Phidias. En attendant que le *Journal archéologique* d'Athènes nous en donne des reproductions à grande échelle, avec l'indication exacte des traces de couleur, nous pensons que la publication provisoire de ces spécimens sera bien accueillie des amateurs de l'art grec.

Et d'abord, quelques mots sur les circonstances de la découverte.

En 1879, l'École française d'Athènes avait obtenu la permission de pratiquer quelques fouilles sur l'Acropole, auprès de l'Érechtheion. Tout marcha bien au début, et l'on recueillit quelques inscriptions intéressantes.

1. D'après l'*Éphéméris* d'Athènes, 1885, pl. VII.

2. Voyez l'*Illustration* du 13 mars 1886, le *Times* de Londres du 25 février et notre article dans la *République française* du 19 mars.

Mais que faire des terres que l'on déblayait et qu'il était nécessaire de faire



STATUE ARCHAÏQUE DE MINERVE.

(Athènes — Musée de l'Acropole.)

disparaître pour poursuivre les fouilles ? On commença par les déverser sur la pente ouest de l'Acropole ; les unes s'arrêtèrent en chemin, les autres

roulèrent en avalanche jusqu'en bas. Des plaintes s'élevèrent : un enfant avait été atteint par un caillou, une vitre avait été fêlée par un tesson. Le directeur des antiquités en Grèce était, à cette époque, M. Eustratiadis, qui n'a jamais beaucoup favorisé les fouilles des étrangers sur le sol grec : il s'opposa à la continuation des travaux, sous prétexte qu'on manquait de moyens pour enlever les terres. Les derniers coups de pioche donnés par l'École française s'étaient arrêtés à peu de distance du point où ce nid de statues vient d'être rendu à la lumière! Il est vrai que de toute façon elles ne seraient pas entrées au Musée du Louvre, puisque la Grèce, comme on sait, prohibe l'exportation de ses monuments. Il en était autrement en 1829, lorsque les fouilles de l'expédition de Morée à Olympie furent arrêtées si brusquement par des motifs qui sont restés mystérieux [1]. Quelques semaines de travail encore, et la *Victoire* de Paeonios, l'*Hermès* de Praxitèle figureraient aujourd'hui au Musée du Louvre!... Mais revenons à notre historique.

M. Eustratiadis se retira en 1882 et fut remplacé à la direction des antiquités par un jeune savant plein d'ardeur, M. Stamatakis. Celui-ci commença immédiatement des fouilles sur l'Acropole, au nord et à l'est du Parthénon; il découvrit quelques sculptures archaïques du plus grand prix, antérieures à la prise d'Athènes par les Perses, notamment une Minerve ou une Aphrodite tenant une colombe, dont on attend encore une reproduction satisfaisante [2]. Stamatakis se disposait à donner une vive impulsion aux travaux lorsque la mort le frappa en 1885. Son successeur, M. Cavvadias, l'heureux explorateur du sanctuaire d'Esculape à Épidaure, a compris que le déblayement de l'Acropole d'Athènes, déjà commencé par les Français et les Allemands, s'imposait à la Grèce comme un devoir patriotique. Son zèle a été brillamment récompensé. Le 5 février, au moment où le roi visitait l'Acropole et les fouilles entreprises auprès de l'Érechthéion, un ouvrier découvrit la première statue; le lendemain, les trouvailles se multiplièrent, et sans doute ce coin de l'Acropole n'a pas encore dit son dernier mot. Outre des inscriptions importantes, dont l'une porte le nom du sculpteur Anténor, auteur du groupe d'*Harmodius et d'Aristogiton* enlevé par Xerxès, des tambours de colonnes semblables à celles de l'ancien Parthénon et de nombreux fragments d'architecture et de sculpture, on a recueilli et déposé au Musée de l'Acropole six statues de Minerve en marbre de Paros, un torse de Victoire, une statue d'homme acéphale, deux autres statues de femmes drapées dont les têtes manquent. C'est un véritable musée, ou plutôt un trésor dont aucun musée de l'Europe ne pourrait offrir l'équivalent.

Les six nouvelles statues de Minerve sont des répliques variées d'un même type, qui n'est connu que depuis quelques années grâce aux fouilles de l'École française d'Athènes à Délos. M. Homolle a découvert dans cette île, non loin du temple d'Artémis, un amas de statues féminines empilées les unes

1. Je ne puis prendre au sérieux l'assertion de quelques auteurs allemands, suivant lesquels Capo d'Istria aurait intimé aux savants français l'ordre de suspendre des fouilles trop bien commencées. Le fait est qu'elles cessèrent brusquement, sans cause apparente. Le mot de l'énigme devrait être cherché dans les archives des Affaires étrangères ou de l'Instruction publique.

2. Une mauvaise phototypie a été publiée dans l'*Éphéméris* d'Athènes, 1883, pl. VIII.



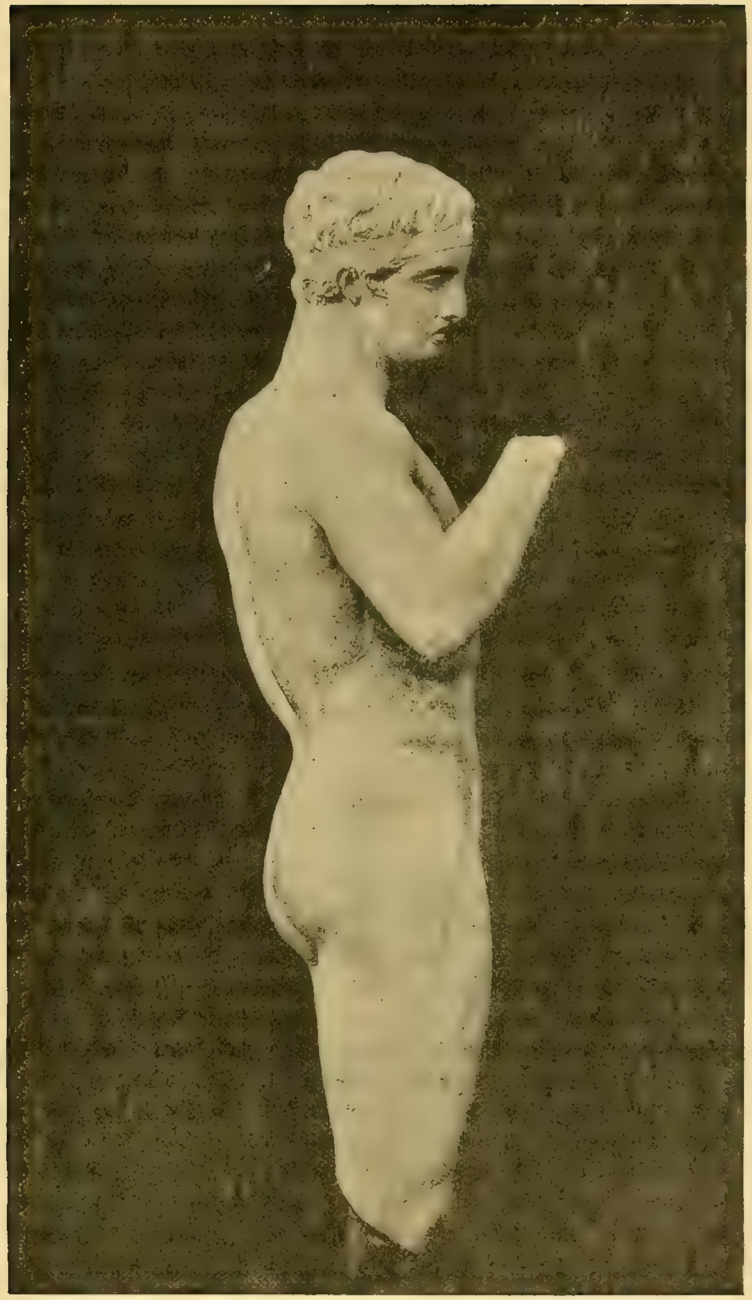
STATUETTE D'UN DIADUMÈNE TROUVÉE A SMYRNE.

(Collection de M. Paton.)

sur les autres, qui datent du VIe ou du commencement du Ve siècle avant notre ère. A tous égards, il y a beaucoup d'analogie entre la découverte de Délos et celle de l'Acropole. Dans les deux cas, il s'agit d'un dépôt de statues mutilées, ensevelies dans une fosse commune comme des cadavres après une bataille; dans les deux cas, il s'agit de statues votives reproduisant avec quelques différences un même type très ancien, fixé par une tradition religieuse et que les sculpteurs grecs ont répété alors même qu'ils étaient devenus capables de l'embellir en le transformant. A Athènes comme à Délos, ces statues de femmes — Artémis à Délos, Pallas-Athéné sur l'Acropole — sont brisées au-dessous des genoux; il est évident qu'elles ont été violemment renversées de leurs piédestaux, puis enfouies en hâte lorsqu'on a voulu nettoyer le sol. La première pensée qui se présente, c'est d'attribuer au christianisme victorieux ces actes de vandalisme; mais il est probable qu'il n'en est rien et que les coupables sont bien antérieurs à l'ère chrétienne. A Délos, cela est tout à fait certain, car cette île, si florissante avant notre ère, fut complètement dévastée par un général de Mithridate et n'était plus qu'un rocher abandonné à l'époque des empereurs romains. C'est aux soldats asiatiques de Mithridate qu'il faut attribuer la destruction ou du moins le renversement des antiques idoles d'Artémis qui se pressaient dans le sanctuaire de Délos; c'est aux Asiatiques conduits par Xerxès que nous rapporterons aussi la mutilation des statues d'Athéné sur l'Acropole d'Athènes. On sait que Xerxès détruisit l'ancien Parthénon, antérieur à celui que construisit Ictinus, et qu'il exerça sa fureur sur tous les édifices qui couvraient à cette époque l'Acropole. Quand les Athéniens redevinrent les maîtres de leur ville, ils ne songèrent pas à restaurer ses monuments, mais ils en construisirent de nouveaux sur les fondations des anciens temples dévastés. C'est ainsi que l'on aperçoit encore aujourd'hui, sur le flanc oriental de l'Acropole, quelques tambours de colonnes, au-dessous du niveau du Parthénon actuel, qui ont appartenu à l'ancien sanctuaire détruit par les Perses. Tout fait présumer que le plateau de l'Acropole fut nivelé à la hâte pour servir de base aux constructions nouvelles et que les statues mutilées, jugées sans valeur par les contemporains de Périclès, furent enfouies près de l'endroit où elles étaient tombées de leurs piédestaux. Ceci explique que l'on ait souvent rencontré sur l'Acropole des fragments de sculptures archaïques mêlés à des débris de l'ancien Parthénon, remplacé par le chef-d'œuvre d'Ictinus.

Comme dans le cas des statues d'Artémis découvertes à Délos, on peut se demander si les statues athéniennes représentent la déesse elle-même ou s'il faut y reconnaître des images de mortelles, des grandes prêtresses d'Athéné Poliade. La question est difficile, d'autant plus que la prêtresse en fonction se confondait presque, dans les cérémonies du culte, avec la déesse qu'elle servait. A Chypre les statues analogues représentent souvent, sans aucun doute, des prêtres et des prêtresses sous les traits de la divinité; mais peut-on conclure qu'il en fut de même à Délos ou à Athènes? Contentons-nous ici de signaler ce problème, dont la solution relève de l'archéologie et ne présente pas d'intérêt pour l'histoire de l'art.

Le type des nouvelles statues d'Athéné, qui doivent toutes avoir été sculptées entre 510 et 490 avant notre ère, peut s'indiquer brièvement



PROFIL DE LA STATUETTE D'UN DIADUMÈNE TROUVÉE A SMYRNE.

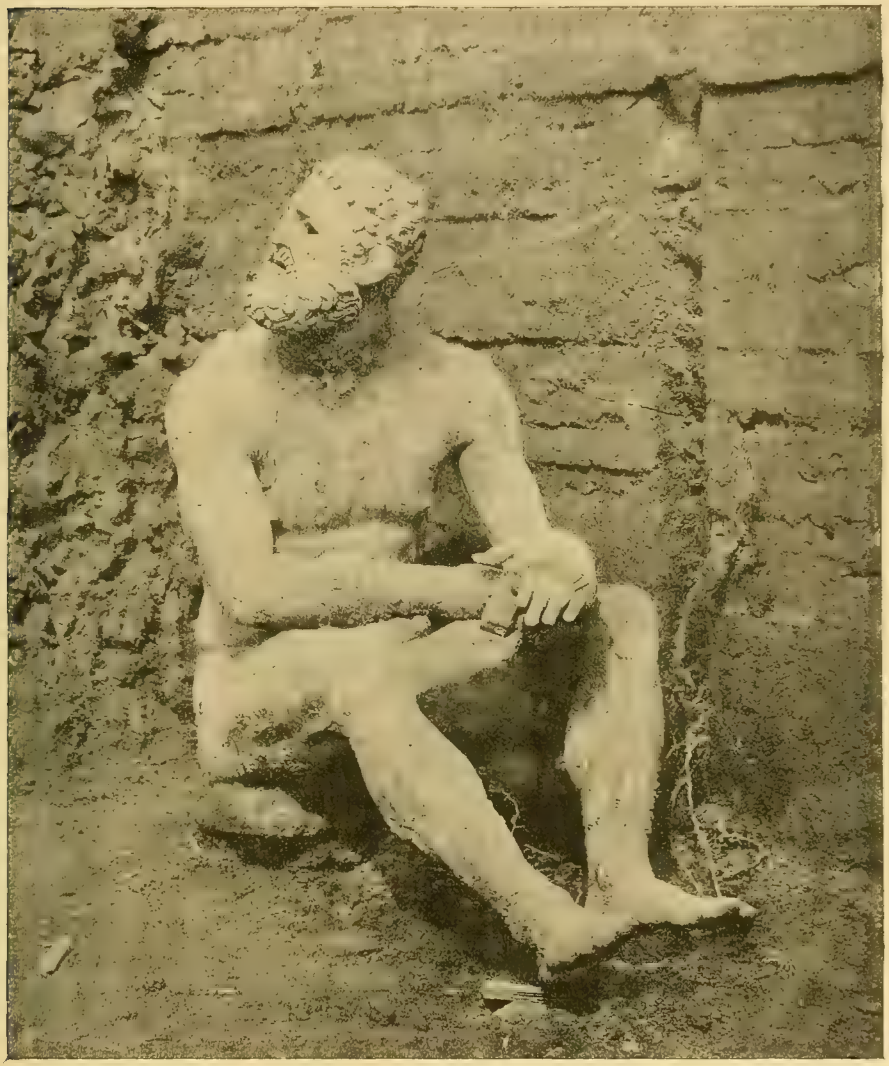
(Collection de M. Paton.)

comme il suit. Un corps de formes élancées emprisonné dans une tunique très étroite et sans manches, au-dessus de laquelle est jetée une grande pièce d'étoffe à plis réguliers attachée aux épaules par des agrafes; l'un des bras s'abaisse pour relever la tunique, l'autre s'écarte du corps et porte la main en avant. La tête, généralement surmontée d'un diadème au-dessous duquel apparaissent les enroulements symétriques de la chevelure, est encadrée de part et d'autre par trois ou quatre tresses qui descendent jusqu'au niveau des seins. Entre le vêtement de dessus et la naissance du cou, on aperçoit de nouveau la tunique ou chemise, qui forme à cet endroit une multitude de plis ondulés, d'aspect analogue aux tresses de cheveux voisines. Faut-il supposer qu'à la partie supérieure la tunique était recouverte d'une sorte de guimpe d'étoffe plus délicate, qui constituerait la troisième partie du costume? C'est une question qui s'est déja posée au sujet des Artémis de Délos et qui n'est pas encore résolue d'une manière définitive. Ces problèmes du costume et de la coiffure antiques sont extrêmement difficiles et compliqués; pour les étudier avec compétence, les mains des archéologues sont peut-être trop lourdes. C'est à des femmes qu'il appartiendrait de les aborder : elles y apporteraient ce sentiment inné des choses de la parure dont nulle érudition, si vaste qu'on la suppose, ne peut tenir lieu.

Un des caractères les plus curieux de nos statues, c'est qu'elles sont peintes de couleurs vives qui ont résisté en partie aux effets destructeurs d'un ensevelissement de vingt-quatre siècles. Même sur les photographies, on aperçoit une rangée de méandres peints sur le bord extérieur de la tunique que relève la main gauche. Les couleurs employées sont le rouge et le vert; la chevelure d'une des statues est peinte en rouge. Les ornements des franges et des diadèmes rappellent exactement ceux que l'on voit sur les vases grecs à figures noires. En différents endroits, notamment au sommet des têtes, se trouvent les restes de tiges de bronze qui servaient à soutenir et à fixer des appliques de métal. L'intérieur des yeux est tantôt convexe, avec des traces de couleur indiquant le cristallin, tantôt concave comme dans beaucoup de statues romaines, par exemple l'admirable buste d'*Antinoüs* au Musée du Louvre. On supposait depuis longtemps que les yeux concaves étaient remplis d'une substance vitreuse : cette hypothèse est devenue une certitude, puisque l'œil de verre d'une des statues de l'Acropole est encore en place.

Les têtes présentent, avec des variétés que les photographies peuvent faire saisir, ce type que l'on est convenu d'appeler *éginétique* parce qu'on l'a constaté pour la première fois dans les sculptures des frontons du temple d'Égine, qui sont certainement postérieures de quinze ou vingt ans aux statues exhumées sur l'Acropole. Il est caractérisé par les pommettes saillantes, le menton osseux et fort, la bouche très rapprochée du nez, aux coins retroussés par un sourire presque raide, enfin par la disposition singulière des yeux qui sont relevés vers les tempes. Ces détails donnent à la physionomie je ne sais quoi de railleur et d'ironique, quelque chose comme un mélange de bienveillance hautaine et de dédain. Placés en présence d'une statue du style éginétique, les gens du monde trouvent généralement que « ça ressemble à de l'égyptien ». Il y a dans

cette impression naïve un fond de vérité, mais aussi une forte erreur qui a été combattue en dernier lieu par M. Heuzey dans son admirable catalogue des figurines de terre cuite au Musée du Louvre. Ce qui rappelle l'Égypte



STATUE EN BRONZE D'HERCULE ATHLÈTE.

(Découverte à Rome.)

dans ces statues, c'est la raideur hiératique de la pose et la régularité enfantine des draperies; mais le *sourire éginétique* est une invention essentiellement grecque dont il n'y a pas de traces dans l'art égyptien de l'ancienne époque. « C'est, dit M. Heuzey une pure affectation, une de ces modes

conventionnelles par lesquelles les artistes croient ajouter à la beauté humaine. J'y vois surtout une tentative d'expression se rattachant au grand effort original des anciennes Écoles grecques pour animer la physionomie. L'artiste, après avoir retroussé les coins de la bouche par un sourire accentué, observe que l'équilibre des traits est rompu, et, obéissant à une loi naïve de parallélisme, transporte aux yeux le même principe d'obliquité, s'efforçant de les faire sourire avec les lèvres. L'étiquette orientale imposait aux images des rois et à celles des dieux un visage impassible : dans la vie libre des cités grecques, les chefs du peuple et les dieux eux-mêmes veulent paraître aimables et cherchent la popularité. Telle est l'explication de cette prétendue tradition asiatique. »

Nous pourrions nous arrêter après avoir cité cette page exquise; mais il est une remarque complémentaire que nous voulons ajouter à l'appui des réflexions de M. Heuzey. La Renaissance allemande a produit un grand peintre, Lucas Cranach, qui ne doit presque rien qu'à lui-même et dont le style à la fois naïf, maniéré et bizarre, est l'un des plus originaux que l'on connaisse. Eh bien, Lucas Cranach, qui n'avait jamais vu ni une statue égyptienne ni une statue grecque archaïque, a été amené, par la même voie que les vieux artistes grecs, à donner à ses figures quelque chose du sourire éginétique. On a remarqué depuis longtemps que ses Vierges avaient le type chinois [1], les yeux retroussés vers les tempes, avec cette expression particulière à la physionomie des Célestes qui reparaît jusque dans leur architecture. Or, ce type *chinois* mitigé est bien le type éginétique que l'on a voulu même expliquer autrefois par la présence sur le sol de l'ancienne Grèce d'une population primitive apparentée à la race jaune. Ce sont là les rêveries d'une ethnographie aventureuse; mais le fait que l'idéal de Lucas Cranach se rencontre avec celui des contemporains de Miltiade n'est-il pas de nature à prouver que l'esprit humain, à travers les siècles, peut arriver d'une manière indépendante à la même conception de la beauté? Que l'on regarde, au Louvre, la petite Ève de Lucas Cranach qui se promène dans les jardins du Paradis sans autre vêtement qu'un chapeau de velours rouge : à ne considérer que sa tête et son sourire, on la dirait parente des vieilles Athénés de l'Acropole.

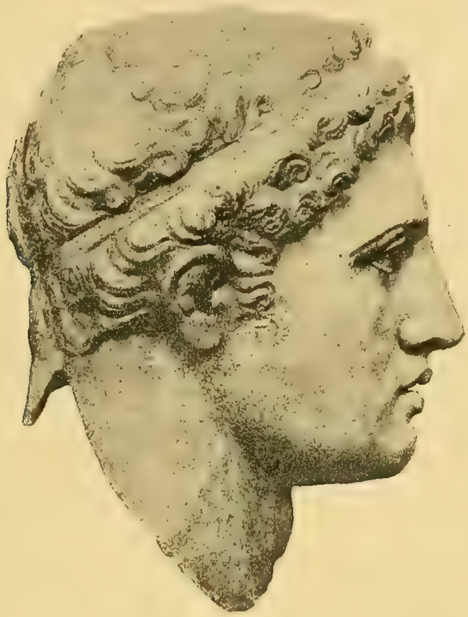
Une dernière observation pour terminer. L'identité de type des Artémis de Délos, des Aphrodites de Chypre et des Athénés de l'Acropole confirme l'observation que nous présentions plus haut, à savoir que l'art grec, à l'origine, n'a disposé que d'un très petit nombre de conceptions plastiques qui représentaient, suivant les pays et les cultes locaux, des divinités fort différentes. Avec le temps et les progrès de la sculpture, il s'est produit ce que l'on appelle une *spécialisation;* chaque divinité reçut une forme particulière, se conforma au type créé par le génie de quelques artistes et ne se confondit plus avec sa voisine. C'est ainsi que Phidias a fixé les types de Zeus et d'Athéné; Lysippe, celui d'Héraklès; Praxitèle, celui d'Aphrodite. Ici comme ailleurs il est vrai de dire qu'au commencement « tout était *tohu-bohu* ».

1. L'observation est d'Otto Eisenmann, dans le recueil *Kunst und Künstler*, t. I, xii, xiii, p. 28 et suiv. Cf. Woltmann, *Geschichte der Malerei*, t. II, p. 421.

C'est au génie des grands créateurs qu'il appartient d'avoir introduit dans le monde des formes les distinctions entrevues et réalisées par l'esprit.

## IV.

Nous voudrions encore signaler deux œuvres importantes qui ont été découvertes depuis un an. La première est un fragment de terre cuite, récemment acquis à Smyrne par un Anglais, M. W. R. Paton, et publié en



PROFIL DE LA TÊTE D'HERCULE JEUNE.

(Découverte à Aequum. — Au couvent de Sinj, en Dalmatie.)

phototypie par le *Journal of Hellenic Studies* [1], d'après lequel ont été exécutées nos gravures. Cette figurine a été incontestablement découverte à Smyrne même, où nous avons autrefois étudié et acquis pour le Louvre une collection de fragments du même style, qui paraissent être des surmoulages de petits bronzes d'après des œuvres de la grande sculpture. Nous y avons reconnu, entre autres, plusieurs répliques des *Hercules* de Lysippe et une admirable réduction, encore inédite, de la tête du *Jupiter Olympien* de Phidias [2]. La

1. *Journal of Hellenic Studies*, 1885, p. 243 (article de M. Murray) et pl. LXI.
2. S. Reinach, dans les *Mélanges Graux*, 1884, p. 143-158, avec une planche en photogravure. Les objets décrits dans cette notice, que j'ai pu acheter pour le Louvre, sont exposés actuellement dans la salle des nouvelles acquisitions antiques.

statuette appartenant à M. Paton est une imitation assez fidèle du *Diadumène* de Polyclète, dont on possède quelques belles copies en marbre et en bronze [1]. Disons tout de suite que l'authenticité de cette figurine ne nous inspire aucun soupçon; elle n'a rien de commun avec de trop nombreux « chefs-d'œuvre » en terre-cuite dont la provenance est complaisamment attribuée aux nécropoles des environs de Smyrne. Comparée aux répliques en marbre du *Diadumène* qui se trouvent au Musée Britannique, la statue de Vaison et la statue de la collection Farnèse, notre terre cuite, comme l'a vu M. Murray, se rapproche d'une manière frappante de cette dernière, qui paraît être la plus voisine de l'original. A cet égard, elle acquiert une réelle importance pour l'étude d'un maître aussi peu connu que Polyclète. M. Murray voudrait qu'elle datât d'une époque « intermédiaire entre Praxitèle et Lysippe », parce qu'il croit voir en elle des traces de l'influence de Praxitèle, alors qu'il y cherche en vain celle du *canon* de Lysippe. Cette hypothèse ne nous paraît pas bien nécessaire. M. Rayet a parfaitement reconnu, dès 1878, que les statuettes de Smyrne étaient des surmoulages de petits bronzes; ces surmoulages ont été exécutés vers la fin du IVe siècle et le commencement du IIIe, mais rien n'empêche que les bronzes qui servaient à cet effet ne remontassent à une époque beaucoup plus ancienne. De même, le type de *Jupiter Olympien*, créé par Phidias, a été transformé par Lysippe, auquel on rapporte avec raison l'original du *Jupiter d'Otricoli* du Vatican; cela n'empêche pas qu'une tête en terre cuite, acquise à Smyrne par le Louvre, ne reproduise les traits du dieu de Phidias sans aucune immixtion du style de Lysippe.

C'est encore à Lysippe, le père de la statuaire gréco-romaine, ou plutôt à l'un de ses nombreux imitateurs, qu'on est tenté de faire remonter l'original de la statue de bronze que nous reproduisons ici d'après une photographie et qui a été découverte au mois d'avril 1885 auprès de la *Via Nazionale* à Rome [2]. Le 8 février, en creusant les fondations du nouveau théâtre, on avait mis la main sur une statue de bronze plus grande que nature, représentant un athlète debout, le poids du corps portant sur la jambe droite. La tête est imberbe et rappelle le type de Mercure; les proportions sont celles du canon de Lysippe. Comme dans les œuvres du grand sculpteur de Sicyone, les cheveux sont minutieusement étudiés et les détails anatomiques du corps marqués avec une élégante précision. Cette statue a été transférée dans un magasin, en attendant la construction du nouveau Musée dans les Thermes de Dioclétien, et n'a pas encore, que nous sachions, été photographiée. La seconde statue, celle dont nous donnons une gravure, a été découverte non loin de la précédente, sous une masse de débris qui semblent avoir été accumulés tout exprès pour la protéger contre

1. Cf. les *Monuments de l'art antique* de M. Rayet, 4e livraison, pl. I et II; Michaëlis, *Annali dell' Instituto*, 1878, p. 5.

2. Une zincogravure de cette statue a été publiée dans l'*Illustrazione italiana* du 19 juillet 1885. Voy. aussi le *Times* du 4 avril, la *Berliner Philologische Wochenschrift* du 7 mars et du 6 juin et la *Nuova Antologia* du 15 février, pour des renseignements sur une autre statue de bronze, encore inédite, découverte un peu auparavant au même endroit.

la destruction. Ces sortes de cachettes ne sont pas rares à Rome; rappelons seulement la statue colossale de bronze, dite *Hercule Mastaï*, et la *Vénus du Capitole*, plus célèbre encore, découvertes l'une et l'autre sous des décombres et dans des abris disposés pour leur servir de cachette [1].

Notre figure est celle d'un lutteur au repos, armé de cestes, qui tourne vivement la tête vers la droite comme attiré par le frémissement d'un combat voisin. Elle est de grandeur naturelle et dans un état surprenant de conservation. Nul doute que ce soit une œuvre grecque originale, bien qu'il ne paraisse pas possible, pour le moment, d'en préciser la date. Ce style réaliste, violent, heurté, presque maladroit malgré beaucoup de savoir, a quelque chose qui déconcerte et ne se prête à aucun rapprochement plausible. La physionomie est tout à fait conforme au type d'Hercule créé par Lysippe au IVe siècle et que la statue de l'*Hercule Farnèse* a rendu familier à l'art moderne. Mais à côté de ce type d'Hercule arrivé à la maturité de l'âge, tel que le représente notre statue, il en existait un autre d'Hercule jeune, imberbe, que l'on voit sur un grand nombre de monnaies grecques et dont on possède d'excellentes répliques en sculpture. Faut-il en rapporter l'origine à la célèbre statue d'Hercule par Myron? Faut-il penser qu'il dérive aussi de quelque œuvre de Lysippe, comme le feraient croire les têtes d'Hercule jeune signalées parmi les terres cuites de Smyrne? La question est encore pendante. Une publication récente de M. Schneider [2] ajoute du moins un spécimen important à la série des types juvéniles d'Hercule : c'est une belle tête en marbre que nous avons fait reproduire de face au début de cet article, dont nous donnons aussi le profil, et qui se trouve aujourd'hui à Sinj, dans le couvent des Franciscains. Elle a été découverte en 1860 sur l'emplacement d'Aequum en Dalmatie, avec les fragments d'une main et d'une massue, qui ne laissent aucun doute sur son attribution à Hercule. Restée ignorée pendant vingt-cinq ans, elle a heureusement fini par éveiller l'attention d'un jeune savant autrichien qui en a fait exécuter des photographies et des moulages. Que d'œuvres importantes, perdues dans des régions peu fréquentées, attendent encore le passage du connaisseur qui en comprendra et en fera comprendre le prix!

SALOMON REINACH.

1. Voy. J. de Witte, *Annali dell' Instituto*, Rome, 1868, p. 200.
2. *Archæologische epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich*, 1885, p. 57, pl. I.



LE

# MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE

Dans le numéro de février du *Zeitschrift für bildende Kunst*, M. Gustave Frizzoni donne la curieuse histoire d'un tableau de Mantegna qui vient d'être restauré.

On avait été étonné d'apprendre qu'il existait une nouvelle œuvre de Mantegna, repeinte de telle façon que pendant longtemps personne n'avait plus osé l'attribuer au maître. La nouvelle de cette heureuse découverte fut donnée dans la chronique d'art du *Zeitschrift für bildende Kunst* (Kunstchronik, nº 26).

Une reproduction exacte du tableau faite par la maison Pagliano et Ricordi de Milan a permis au *Zeitschrift* de donner à ses lecteurs une gravure de l'œuvre précieuse qui la montre telle qu'elle est à l'heure actuelle. Ceux qui ont vu le tableau dans son ancien état et qui en ont gardé le souvenir peuvent seuls se rendre compte du changement étonnant produit par le travail du restaurateur, le chevalier Luigi Cavenaghi; c'est lui qui a remis le tableau dans son état primitif. On peut comparer l'ancien état au nouveau; car une photographie du tableau, tel qu'il était avant d'être restauré, a été faite par l'ordre du directeur de la galerie Brera, M. Bertini.

Les différences entre l'ancien état et le nouveau sont dans le visage et dans la robe de la mère de Dieu. L'ancien restaurateur, qui vraisemblablement fit son travail au XVI^e siècle, avait voulu notamment diminuer le visage, et l'avait sans scrupule enveloppé d'un voile blanc, qui couvrait une grande partie du front; les plis, et même les couleurs de la robe et du manteau avaient été absolument changés avec une audace incroyable. Mais comme le restaurateur avait su, d'une façon assez habile, accorder sa couche de peinture avec les parties intactes du tableau, il n'est pas très surprenant que les connaisseurs les plus éprouvés aient passé sans découvrir la fraude devant l'œuvre devenue ainsi énigmatique, et n'aient pu substituer une meilleure attribution à celle qu'indiquait le catalogue : « École de Giovanni Bellini ». Il en est autrement maintenant que tout l'ensemble porte nettement la marque du grand maître, et personne ne saurait plus, ajoute M. Frizzoni, émettre le moindre doute sur l'authenticité du tableau.

On peut dire encore de la tête de la jeune femme qu'elle est extraordinairement large et d'une grosseur surprenante; mais elle porte néanmoins la marque incon-

testable du dessin spécial de Mantegna. On trouve un point de comparaison dans la petite Madone de Mantegna du Musée de Bergame, qui est peinte sur toile d'une façon très légère, tandis que la Madone de Brera paraît peinte sur bois avec des couleurs à l'huile. La ressemblance apparaît surtout dans le dessin de la bouche, dans le nez et dans les yeux.

En ce qui concerne la provenance du tableau du Musée Brera, on a cru généralement devoir s'en rapporter à une indication de Vasari, d'après laquelle Mantegna a peint une madone avec des anges qui chantent, pour un de ses amis, un abbé de Fiesole. Dans la notice de la *Kunstchronik,* M. Frizzoni avait aussi fait mention de ce passage de Vasari; mais depuis, sur la foi de divers documents anciens, il a changé d'opinion; c'est l'étude d'un tableau de la galerie de Berlin qui l'a mis sur la voie. Dans le catalogue descriptif des tableaux des musées de Berlin, fait par M. Julius Meyer en 1883, on trouve à la page 258, à propos d'une *Vierge avec l'enfant* (n° 27), cette remarque : que vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle un tableau de madone peint en 1485 pour Éléonore d'Aragon, duchesse de Ferrare, se trouvait dans la collection de la maison d'Este à Ferrare; ce tableau est ainsi décrit : *Quadro de legno depincto cum nostra dona et il figliuolo cum serafini.* Le marquis Giuseppe Campori de Modène, qui a trouvé cette mention dans l'*Inventario di guardaroba estense* (a. 1493), l'a publiée pour la première fois dans son livre intitulé *Cataloghi ed inventarii inediti* (Modène, 1870, Vincenzi). Que le tableau de Mantegna ait été peint en 1485 pour Éléonore d'Aragon, c'est ce qui résulte de l'étude des archives faite par M. Armand Baschet (*Gazette des beaux-arts*, tome XX, p. 482), bien que le document en question, cité par Baschet, mentionne brièvement un tableau d'une Madone « *attorniata de alcune figure* ». Cette mention ne se rapporte pas au tableau de Berlin, comme M. Julius Meyer a pu le supposer. M. Frizzoni est persuadé, d'accord en cela avec les connaisseurs les plus compétents des Écoles italiennes, que le tableau de Berlin doit être attribué non pas à Mantegna, mais à Bartolomeo Vivarini; de plus, la description du tableau dans l'inventaire rapporté ci-dessus ne peut guère se rapporter à la composition du tableau de Madone de Berlin; car dans ce tableau, non seulement les groupes de chérubins, mais les onze petits anges sont représentés avec les instruments de la Passion. Si l'on réfléchit d'autre part que le tableau du Musée Brera a été, à l'époque de Napoléon I<sup>er</sup>, transporté de l'église Santa-Maria Maggiore à Venise dans la galerie de Milan, ainsi qu'il résulte d'une communication faite l'an dernier par le professeur Giuseppe Mongeri dans l'*Instituto lombardo di Scienze e lettere*, on en arrive à supposer qu'à l'époque des troubles politiques de Ferrare, à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, le tableau arriva à Venise et qu'il y fut repeint comme nous l'avons dit. Mais le transport d'un pareil tableau de Fiesole à Venise reste toujours une chose mystérieuse, d'autant plus que Vasari ajoute à propos de l'œuvre qu'il mentionne : *Il quadro è oggi nella libreria di quel luogo* (*Fiesole*) *e fu tenuto allora e sempre poi come cosa rara.*

Enfin il faut encore remarquer que la date du tableau peint pour Ferrare, placée dans les dix avant-dernières années du xv<sup>e</sup> siècle, s'accorde bien avec le caractère du tableau. Il faut observer toutefois que plusieurs traits durs et âpres, surtout dans l'exécution des têtes de chérubins, semblent indiquer une époque antérieure; on y trouve des ressemblances frappantes avec l'exécution des têtes de jeunes anges dans le tableau de San-Zeno à Vérone, qui doit dater de 1460. — Dans tous les cas, dit

en terminant M. Frizzoni, le groupement de Marie et de l'enfant dans le tableau du Brera a quelque chose de plus sublime et de plus libre que le même motif dans le tableau de Vérone.

Dans les numéros de janvier et de février de la *Zeitschrift*, M. Joseph Neuwirth étudie avec un soin méticuleux une partie encore mal connue de la vie de Dürer : son second voyage en Italie. M. Neuwirth rectifie sur plus d'un point les asser-



MADONE DU MUSÉE BRERA, ATTRIBUÉE A G. BELLINI.

— AVANT LA RESTAURATION. —

(D'après une gravure de l' « Illustrazione italiana ».)

tions que M. Thausing a souvent données un peu légèrement. La critique de M. Neuwirth est digne d'être lue. Elle intéressera tous ceux qui ont étudié de près le grand maître allemand.

Parmi les maîtres allemands, qui, pour se perfectionner dans l'art de la peinture portèrent leurs regards au delà des limites de leur patrie, quittèrent même cette patrie et tentèrent de s'instruire et de se perfectionner d'après les œuvres parfaites de l'art italien, un des premiers est Albert Dürer. Si Dürer alla deux fois en Italie et y prolongea son second séjour durant une année entière, pendant son second voyage il ne dépassa pas Bologne et se fixa presque sans interruption

à Venise; les œuvres de l'art vénitien avaient eu sur lui, depuis 1494, une grande influence, comme le montrent d'une façon tout à fait certaine quelques-uns de ses ouvrages. Depuis son premier voyage, onze années s'étaient écoulées, onze années de travail sans répit, lorsque Dürer emportant six petits tableaux, des gravures sur bois, des gravures sur cuivre, se prépara à un nouveau voyage, et se rendit à Venise. Pour payer les frais de ce voyage, les gains que lui rapportait



MADONE DU MUSÉE BRERA.

— APRÈS LA RESTAURATION. —

(D'après une gravure de l' « Illustrazione italiana ».)

son travail ininterrompu ne suffisant pas, il fut obligé de faire un emprunt à son protecteur Wilibald Pirkheimer, emprunt qu'il remboursa en 1507, en même temps que d'autres dettes avec ce qu'il avait gagné à Venise.

On ne sait rien d'absolument certain sur le véritable motif de ce second voyage de Dürer en Italie; celui que donne Vasari, lorsqu'il affirme que Dürer serait venu à Venise pour garantir devant la seigneurie son droit de propriété contre les reproductions de sa *Vie de la Vierge*, par Marc-Antoine Raimondi, ne peut être considéré comme absolument certain, faute de documents qui en donnent la preuve. Ce motif est cependant plus vraisemblable encore que celui qui a été donné comme tout à

fait certain par MM. Thausing et Woltmann, d'après lesquels le voyage de Dürer se rapporterait à la construction du *Fondaco dei Tedeschi.* La reconstruction de la halle des marchands allemands au Ponte-Rialto, brûlée dans l'hiver de 1504 à 1505, fut confiée le 15 juin 1505 (d'après Thausing, le 19 juin) par la seigneurie au maître architecte allemand Hieronymus ; les marchands allemands s'étaient prononcés énergiquement pour la conclusion de cette affaire. Le gouvernement vénitien avait eu d'autant plus égard aux vœux des marchands allemands que, pour les frais, il n'y avait pas de grandes différences entre les modèles présentés. La construction de cette halle fut terminée en 1508 par maître Hieronymus sous la surveillance de Marco Tiepolo ; le gouvernement — et non les représentants des marchands allemands — résolut alors de faire orner de peintures non seulement les façades du monument, mais aussi les murs qui regardaient la cour ; l'exécution de ces peintures fut confiée à des maîtres, à Titien et à Giorgione. Ce fut le doge Leonardo Loredano, juge très compétent en matière d'art, qui décida lui-même quelles parties de murs seraient données aux deux artistes ; un élève de Giorgione, Morto da Feltre, fut aussi employé à ce travail, que bien des gens purent encore admirer au siècle dernier, mais dont il ne reste aujourd'hui que fort peu de chose (Elze, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig. Ausland*, 43$^{me}$ année, 1870, n° 27, page 627).

En ce qui concerne la construction du Fondaco on a voulu conclure de cette circonstance que les marchands d'Augsbourg et de Nüremberg avait la préséance sur les deux tables du Fondaco, que maître Hieronymus étaient né à Augsbourg, puisque l'architecture de cette maison des marchands et des marchandises n'a aucun rapport avec les constructions de Nüremberg. On pourrait plutôt invoquer le nom de cette dernière ville pour témoigner qu'il y eut égalité dans la distribution des commandes faites aux artistes pour l'exécution d'un tableau d'autel, qui devait être placé dans l'église San-Bartolommeo voisine du Fondaco. D'après Anton Kolb, l'éditeur de la *Description de Venise* de Jacopo de Barbari, longtemps attribuée à Dürer, cette commande aurait été faite à Dürer par l'entremise de son ami Pirkheimer ; et le but déclaré du second voyage de Dürer à Venise paraîtrait ainsi déterminé d'une façon certaine.

La première hypothèse perd toute solidité par suite de ce fait que, vers la fin du XV$^{e}$ siècle, Augsbourg malgré ses grands marchands n'a pas la prépondérance même dans le Fondaco et que ce qui a été rapporté au sujet de la présence sur les tables n'est pas exact ; par conséquent la préférence donnée, comme on le disait plus haut, à l'architecture d'Augsbourg n'est pas un fait établi. De plus il serait surprenant que le gouvernement de Venise, une grande ville de commerce, eût emprunté le modèle de cette construction à une architecture étrangère ; il serait bien plus naturel de supposer que les citoyens d'Augsbourg, parfaitement convaincus de l'excellence de l'architecture italienne pour ce genre de construction, imitèrent dans leurs constructions particulières cette fondation du Fondaco. Ainsi ce serait Venise qui aurait eu une influence sur Augsbourg, et non pas Augsbourg sur Venise.

Mais si sur ce point il ne peut y avoir que des suppositions, il est permis de dire, au sujet de la seconde hypothèse : que Dürer serait venu à Venise à cause du tableau qu'il devait peindre pour l'église San-Bartolommeo, qu'elle est en opposition avec les propres paroles du maître, car la première lettre du 6 janvier contient le passage suivant : « Dès que je reviendrai avec la grâce de Dieu, je

veux vous faire mille remerciements; car j'ai à peindre pour les Allemands un tableau pour lequel ils me donnent cent dix gulden rhénans, sans compter cinq gulden de frais. Dans huit jours j'aurai fini avec le fond et les préparations. Aussitôt je veux commencer à peindre; car le tableau doit, avec la volonté de Dieu, être placé sur l'autel un mois après Pâques.

Si on rapproche ce « un tableau » (eine Tafel) de la première lettre du « mon tableau » (mein Bild) de la seconde lettre, des expressions : « le tableau allemand » (der deutschen Tafel) et « le tableau » (die Tafel) de la cinquième lettre, et des expressions « mon tableau » (meine Tafel) de la septième, de la huitième et de la neuvième lettre, cette façon de parler « *un* tableau » (eine) prouve que la commande pour l'exécution du tableau n'était pas encore décidée d'une façon certaine avant le voyage de Dürer à Venise, et n'était pas due à l'entremise de Pirkheimer, car tandis que Dürer dans la *seconde* lettre parle de son tableau comme d'une chose déjà connue de son ami, il le désigne dans la première lettre par cette expression vague « *un* tableau » ce qui montre que cette commande était pour Pirkheimer quelque chose de nouveau et d'inconnu. L'expression des espérances que cette commande donnait à l'artiste pour le paiement de ses dettes, le soin qu'il prend d'informer Pirkheimer des honoraires qu'il touchera, la mention des frais nécessaires, toutes ces particularités trouvent leur explication psychologique dans cette circonstance seule que Dürer informait un ami éloigné de tous les détails d'une chose qui lui était complétement inconnue. Par conséquent il est certain que c'est seulement à Venise que Dürer reçut cette commande, et qu'il n'y a pas lieu de songer à une intervention de Pirkheimer. Du premier passage de la cinquième lettre qui a rapport au tableau, il ne s'en suit pas non plus que l'artiste ait été amené à entreprendre le voyage après décision prise pour l'exécution du tableau. Mais, de ce que Dürer pendant l'exécution même de son tableau devint de plus en plus conscient de la difficulté de la tâche qu'il avait entreprise, on peut seulement inférer que le temps lui avait appris quelle importance cet ouvrage pouvait avoir pour sa renommée d'artiste dans une ville comme Venise, très difficile en fait d'œuvres d'art, ainsi qu'il avait pu s'en convaincre lui-même en étudiant de près l'art vénitien pendant son séjour dans cette ville; car il voulait convaincre les Italiens, qui, reconnaissant son talent de graveur, avaient contesté son talent de coloriste, que leurs reproches étaient injustes. Dürer dit, en propres termes, dans une de ses lettres : « J'ai contraint au silence tous les peintres qui disaient que j'étais bon dans la gravure, mais que je ne savais pas me servir des couleurs en peignant. »

D'ailleurs la commande ne peut guère avoir été faite longtemps avant le commencement de l'année 1506; car nous voyons Dürer à l'époque de la fête des Rois très occupé des travaux préparatoires.

Il n'y a pas lieu de s'étonner que les marchands allemands de Venise aient voulu s'assurer avant tout d'un ouvrage de leur célèbre compatriote; ces marchands étaient des marchands allemands de différentes villes du royaume réunis en société, et non pas une société de marchands spécialement originaires de Nuremberg, société qui n'a jamais existé à Venise. Combien on est peu fondé à parler d'une société uniquement composée de marchands de Nuremberg, cela résulte des paroles mêmes de Dürer, disant qu'il a eu à peindre un tableau pour « les Allemands » et qu'il aurait pu gagner davantage s'il n'avait pas eu à peindre le « tableau

allemand ». Dans sa neuvième lettre, où il appelle le sénat de Nüremberg « Messieurs » (meine Herren), il se serait certainement servi d'une autre expression que « les Allemands » si la commande lui avait vraiment été faite par une société de marchands uniquement originaires de Nüremberg. Dürer ne dit pas textuellement que le tableau ait été vraiment destiné à l'église San-Bartolommeo qui, dans tous les cas, ne peut pas être considérée comme « l'église nationale des Allemands ». Mais il paraît vraisemblable, comme les emballeurs des marchands allemands étaient enterrés là déjà depuis 1472, qu'un autel ait été spécialement choisi pour cela dans l'église située près du Fondaco, et qu'on y ait dit la messe pour les Allemands, qui se considérèrent comme obligés de donner à l'église un tableau d'autel. Le tableau de Dürer fut en réalité placé à San-Bartolommeo; c'est ce qui résulte d'autres documents.

Quant à ce qui concerne les tableaux vendus à Venise ou peints à Venise en 1505, tableaux qui auraient commencé à fonder la réputation de Dürer en Italie, ses lettres prouvent d'une façon certaine qu'on ne peut déjà parler de ses tableaux en ce sens, en 1505. L'expression « mes ouvrages » (mein Werk) doit s'entendre des gravures sur bois et des gravures sur cuivre; c'est seulement dans sa troisième lettre, par conséquent trois semaines plus tard, qu'il est question de la vente de tous les tableaux emportés à Venise, excepté un.

La lettre de Dürer du 28 février 1506 prouve sans aucun doute que des six tableaux qu'il avait emportés, cinq avaient été vendus par lui à la fin du mois de février 1506; et il est surprenant que M. Thausing ait parlé une fois de six tableaux et une autre fois de cinq tableaux seulement. Il dit en effet que « lorsque Dürer vendit ses petits tableaux, sauf un, il demanda pour chacun des *quatre* petits tableaux vendus douze ducats » d'où l'on pourrait conclure qu'il n'avait apporté à Venise que cinq tableaux, ce qui est contredit, comme nous l'avons fait remarquer par les propres paroles de Dürer. Du reste, le prix de 12 ducats n'est fixé d'une façon certaine que pour deux tableaux; car le maître lui-même dit qu'il en a donné deux pour vingt-quatre ducats et, qu'il a échangé les trois autres pour trois anneaux estimés vingt-quatre ducats : sur ces anneaux il y avait une émeraude, un rubis et un diamant; le premier anneau seul valait douze ducats. Comme après la conclusion de cette affaire il lui restait encore un tableau, sur lequel, il est vrai, nous ne savons plus rien, il en faut conclure que Dürer avait emporté *six* tableaux à Venise. Dürer arriva en Italie peu de temps avant la fin de l'année 1505; on ne peut admettre qu'il ait porté ses tableaux pour les vendre aussitôt après son arrivée, ni qu'il en ait fait de nouveaux depuis ce moment jusqu'au commencement de l'année 1506.

Dürer n'arriva pas à Venise longtemps avant la fin de l'année 1505. C'est ce que prouve, dans la première lettre, cette mention : qu'il croit pouvoir mettre de côté l'argent des tableaux presque tout entier et le réserver pour l'acquittement de ce qu'il doit à Pirkheimer; sa femme ni sa mère n'auront pas de sitôt besoin d'un envoi d'argent, car il leur a donné largement tout ce qui leur était nécessaire. Les détails qu'il donne dans cette lettre montrent clairement qu'il n'était pas encore loin du moment où il avait tout ordonné dans sa maison pour le temps de son absence, et le souhait de nouvelle année prouve que c'est à Venise qu'il a vu le passage d'une année à l'autre. Mais jusqu'au jour des Rois de 1506 Dürer s'était encore peu acclimaté à Venise; il y était resté trop peu de temps encore;

dans la seconde et dans la troisième lettre il parle longuement de la vie qu'il mène et de ses relations, tandis qu'il n'y a rien sur ce sujet dans la première lettre. Ce silence prouve que Dürer, alors qu'il écrivait à Pirkheimer en janvier 1506, était encore étranger à Venise et sans appui; aussi ne parlait-il exclusivement que de ses affaires personnelles; jusque-là il paraît s'être tenu tout près de « quelques autres bons camarades » qui lui donnaient des conseils pour acheter des perles et des pierres précieuses. Mais ces camarades étaient seulement des Allemands; car il les cite textuellement comme lui ayant assuré « qu'on peut acheter à Francfort de meilleures choses qu'à Venise pour un prix moindre », ce qu'un Vénitien ne lui aurait pas dit. Dans la seconde et dans la troisième lettre il raconte beaucoup de choses sur les compagnons italiens, qui de jour en jour viennent plus souvent chez lui; ce sont de graves savants, de bons joueurs de luth et joueurs de flûte, des connaisseurs en peinture et des gens d'une origine beaucoup plus noble; il parle surtout de « Giambellin », qui lui a fait de grands éloges devant des nobles; ceux-ci lui veulent beaucoup de bien et lui en amènent d'autres; il y en a tant autour de lui qu'il est forcé de temps en temps de se cacher. Entre la première lettre et la seconde il y a un intervalle de quatre, ou peut-être même de sept semaines; dans cet espace de temps les relations de Dürer ont changé; il a une autre façon de voir les choses; il considère sous un tout autre jour la vie à Venise, et le ton de ses lettres s'est complètement modifié. Comme Dürer était encore assez étranger à Venise au commencement de l'année 1506, il n'a donc pu vendre des tableaux ou en peindre en 1505, si on considère qu'il était dans cette ville depuis fort peu de temps; c'est seulement à la fin de février 1506 qu'il parle de la vente des tableaux; on ne peut fixer la date de cette vente bien loin du moment où fut écrite la troisième lettre.

Quelques rectifications encore à propos du manteau que Dürer commanda à Venise et de l'endroit où il logea peut-être :

« Le 8 septembre 1506, Dürer écrit à Pirkheimer : « Mon manteau français et aussi mon habit vous saluent. »

Dans les lettres précédentes, il n'est pas question de ces habits, que le maître achète à Venise. Il s'ensuit que l'achat a dû être fait peu de temps avant la date de la lettre où il en est fait mention. C'est ce que prouve le fait que Dürer, dans la lettre suivante du 13 septembre, tout joyeux de posséder enfin ces habits « welche », renouvelle le salut. Son inquiétude, alors que le feu éclate chez Peter Pender, de savoir si son manteau et une pièce de drap ne sont pas brûlés laisse supposer que ce manteau, en tout neuf et moderne, lui était particulièrement cher. Ni dans la lettre du 28 août ni dans les cinq lettres précédentes, il n'est fait mention de ce manteau, qui est toujours nommé dans les trois lettres suivantes : ce qui prouve que Dürer a dû l'avoir dans l'espace de temps compris entre le 28 août et le 8 septembre.

Quant à ce Peter Pender, dont il est question dans la lettre de Dürer, c'était un hôtelier chez lequel logeaient beaucoup d'Allemands, autres que des marchands, qui venaient à Venise. C'est chez lui peut-être que Dürer s'était logé. Son nom est bien Peter Pender, et non Pietro Venier, comme l'a écrit M. Thausing sans aucun motif. Cette rectification a été indiquée à M. J. Neuwirth par le Dr Simonsfeld.

AMÉDÉE PIGEON.

# CORRESPONDANCE D'ITALIE

## LA DESTRUCTION DE ROME

(Lettres de MM. Grimm et Grégorovius.)

DEPUIS tantôt deux mois, on parle beaucoup ici de la destruction de Rome, dont on ne se préoccupait guère auparavant. Une première lettre de l'historien Grégorovius n'avait point passé la frontière ; ce fut l'article écrit à Rome par M. Grimm à la fin de janvier, et publié dans la *Deutsche Rundschau* de Berlin au commencement de mars, qui fit naître la polémique. Elle a vite grandi. Cet article est commenté par la plupart des journaux italiens ; on le traduit ; il provoque des réponses de toute sorte. Il est suivi d'une nouvelle et importante lettre de Grégorovius dans l'*Allgemeine Zeitung* du 21 mars, enfin d'une protestation signée des principaux noms de l'Allemagne savante. Il est facile de résumer les griefs des défenseurs de l'ancienne Rome, en découpant quelques passages de ces deux lettres si curieuses.

« Lorsque, après une absence de dix ans, dit M. Grimm, je revins ici l'automne passé, les impressions que je reçus furent inattendues et douloureuses. J'ai vu qu'on était en train de détruire moralement Rome en la transformant en métropole du royaume ; tous les discours se concentraient sur ce point ; chacun sentait la nécessité d'apporter un remède, mais personne ne savait lequel. Je lus ensuite dans la *National Zeitung* l'écrit de Grégorovius : *Pour la défense de Rome contre sa destruction actuelle,* qui faisait visiblement comprendre que quelque chose s'en allait qu'on ne pouvait sauver. Étant sur les lieux mêmes, je pus encore observer combien peu on y avait fait attention. Moi qui, depuis trente ans, écris en l'honneur de Rome, de Florence et de toute l'Italie, j'aurais dû aussi élever la voix. Mais je m'aperçus vite qu'une lettre aux Romains ne servirait de rien. Il semble qu'il y ait parmi eux une minorité qui sent la tristesse et la honte de l'état présent ; ce sont des vieillards qui peuvent évaluer ce qui se perd ; aussi bien ont-ils dû courber la tête et cesser la lutte.

« Pourtant il y a une Rome dont les citoyens sont épars dans tous les pays ; et c'est aussi leur Rome que l'on va détruisant. Tout ce que je puis est de les informer des choses qui se passent ici. Chacun d'eux aurait, à mon avis, non seulement le droit, mais le devoir de protester. Peut-être se formera-t-il un courant de l'opinion

publique, capable d'arrêter la dévastation de la ville. S'adresser aux Romains eux-mêmes, je le répète, serait vain.

« Ils sont convaincus de la nécessité des mesures prises ; ils pensent que l'on fait plutôt trop peu. La ville n'a-t-elle pas besoin de lumière, d'air et de voies de communication ? Ne doit-on pas préparer des logements au nombre toujours plus considérable des habitants ? Il faut nettoyer la place, et vite. Depuis mille ans, la Rome des papes est assise sur les ruines de l'antique capitale de l'empire romain ; les temps sont venus où la capitale de l'Italie refleurissante doit retrouver ici son siège, et où doit s'accomplir cette grande transformation que les soupirs des historiens sentimentaux n'empêcheront point. »

On ajoute encore que le fait d'une pareille transformation n'est pas tellement inouï. Rome a été abattue plus d'une fois pour renaître sous une nouvelle forme ; cette fois-ci, apparemment, c'est la forme économique qui prévaudra ; s'il fallait respecter tous les vieux édifices, ce seraient des dépenses que l'Italie n'est pas en état de supporter. M. Grimm trace le tableau sommaire de l'ancienne Rome, qu'il compare à la Rome actuelle. Ce qu'on a commencé à faire aujourd'hui, c'est la transformation de tous ces vastes espaces compris dans l'enceinte de Rome en un quartier habité, dont les maisons peu à peu iront toucher de toutes parts les murs d'Aurélien. On détruit et on recouvre les jardins. Le Palatin, le Forum, les ruines les plus importantes sont écrasées par les maisons qui les enveloppent ; on coupe les maisons, les palais et les églises pour jeter au travers de la ville un réseau de voies commodes et larges. C'était assurément à prévoir lorsqu'en mai 1882 fut dressé et approuvé le plan régulateur qui devait faire de la vieille Rome une partie utile de la Rome nouvelle, et de toutes deux ensemble la capitale du royaume. On a bien observé que les nouveaux quartiers, avec leurs rues si larges et si droites, les murs si légers de leurs bâtisses, étaient peu d'accord avec les exigences du climat romain ; mais cela est l'affaire des Romains eux-mêmes ; ce qu'on appelle la DESTRUCTION de Rome est autre chose.

Rome est la ville mère du monde civilisé. « Voilà pourquoi les Romains n'ont pas seuls le droit de revendiquer ce qui leur est dû ; voilà pourquoi les Italiens, en faisant de Rome leur capitale, ne doivent pas seulement écouter les catholiques de tous les pays, mais aussi les protestants et tous ceux qui savent apprécier le développement de l'humanité et voir dans ses monuments des symboles dont chacun a le droit d'exiger la conservation. On pourrait demander ce que ces masses de pierres immobiles, quelle que soit leur beauté, ont à faire avec le bien de l'humanité. Beaucoup. Des lieux où ont vécu de grands hommes, d'où sont parties de grandes pensées ont quelque chose de sacré. Si un tremblement de terre abattait aujourd'hui le Vatican et la basilique de Saint-Pierre, ce serait une perte irréparable pour l'humanité, parce que, morts et stériles en apparence, ce sont des terrains où germe la pensée féconde.

« Ce palais et cette basilique s'élevaient jusqu'ici dans la solitude, en dehors de la ville. Or, que fait-on aujourd'hui ? Sur les prairies qui entourent Rome au nord, des rues nouvelles sont tracées jusqu'au bord des jardins du Vatican. On voit s'élever des séries de maisons colossales sans aucune architecture, destinées à loger principalement du monde, et, au milieu d'elles, les casernes immenses des carabiniers.

« Les habitants du Vatican actuel ne me regardent pas, ajoute M. Grimm. Je

n'en connais aucun, et il m'est indifférent qu'on y soit libre ou prisonnier. Mais ce palais des papes, que Bramante a construit si merveilleusement, est un monument qui appartient au monde entier, aussi bien que le temple de Michel-Ange. C'est une offense d'adosser au Vatican ces files de maisons dont la hauteur outrepasse toute mesure esthétique, et qui ne répondent pas même aux conditions de l'hygiène, car on spécule plus sur l'exploitation du terrain qu'on ne songe au bien des habitants. L'aspect de ceux qui y logent déjà témoigne combien il est malsain de demeurer dans ces agglomérations de maisons monstrueuses. Des fenêtres des salles qui abritent au Vatican les statues, on voit les cours des nouvelles fabriques, qui seront bientôt pleines de la malpropreté des ouvriers, s'il n'arrive pas toutefois qu'elles s'écroulent, comme on peut s'en douter. La fumée porte ses nuages immondes jusque dans les jardins du pape... Quiconque regardera à l'avenir du Pincio vers le Vatican songera, avec un blâme silencieux, qu'en transformant la Rome des papes en capitale du royaume italien, on n'a pas procédé avec les égards dus au passé que représente la papauté, et dus aussi à l'église de Michel-Ange et au palais de Bramante...

« On pourrait objecter qu'on doit parler ici tout au plus de manque d'habileté et de sens historique; mais Grégorovius a employé le mot de « vandalisme »; demandons-nous ce que cela signifie. »

Le vandalisme, dit M. Grimm, c'est la destruction voulue et inutile; et il applique ce mot de vandalisme à la destruction du cloître de l'Ara-Cœli et de la tour de Paul III, destruction que l'on projetait seulement à l'époque où il écrivait sa lettre. Aujourd'hui, le cloître et la tour ont été rasés pour faire place à l'énorme monument que l'on va dresser à Victor-Emmanuel. C'est pour que cette statue, qui n'est même pas une œuvre d'art, élevée à côté du Capitole, domine tout le Corso jusqu'à la place du Peuple, et symbolise l'avènement du régime nouveau que l'on anéantit deux des plus curieux monuments de la Rome du moyen âge, dont l'histoire était intimement liée à l'histoire civile et communale de Rome; car le sénat romain a siégé dans le cloître de l'Ara-Cœli. L'église même est atteinte; on a coupé une de ses chapelles, et on la menace tout entière. La masse de maisons qui s'appuie à son escalier disparaîtra, et sera remplacée par les degrés de marbre d'une base immense; une des ailes du palais de Venise disparaîtra pour laisser autour de cette base une chaussée large et régulière. Il en coûtera onze millions pour anéantir cette tour, ce cloître, cette église.

Et que de dépenses pour régulariser le cours du Tibre, pour édifier ces quais à l'instar de ceux de la Seine, pour défigurer l'île de Saint-Barthélemy, en accolant à son couvent une morgue! Grégorovius, comme M. Grimm, insiste avec émotion sur ces désastres de la Rome moderne, et particulièrement sur la destruction de tant de belles villas, qu'il était si facile de sauver.

« La villa Ludovisi a été impitoyablement ravagée, cette villa qui semblait un parc tel que pouvaient le désirer des rois et des sages de l'antiquité, d'un charme si profond et si mystérieux, qu'à l'ombre de ses lauriers et de ses cyprès, Horace et Virgile, Dante et Marc-Aurèle auraient pu se promener avec recueillement, cette villa si classiquement belle qu'elle a été digne de servir pendant deux siècles d'asile à la fameuse statue de la Junon Ludovisi. Je crois que de tous les arbres frappés par la hache du bûcheron, un cri de douleur a dû s'échapper, plus plaintif que celui de l'arbre de Pierre de la Vigne, que Dante entendit proférer ces mots :

Pourquoi me déchires-tu?
Aucune pitié ne vit donc en ton âme?

« Si l'on avait dit, ajoute M. Grimm, qu'un jour cette merveille serait livrée à la ruine, les lauriers, les chênes et les pins abattus, ainsi que je les vois abattre, on aurait considéré comme l'ennemi le plus déclaré de la nouvelle Italie celui qui aurait fait une telle prophétie, parce qu'elle aurait semblé une folie énorme. »

Le grand tort de la villa Ludovisi, ç'a été de se trouver à un endroit où les terrains se vendent aujourd'hui extrêmement cher. Aussi les spéculateurs à qui elle a été cédée n'en laissent-ils rien subsister, pas un arbre, pas une touffe de gazon. Les rues y sont déjà tracées au cordeau, et l'on y prépare en hâte tout un quartier, pareil à celui qui recouvre les jardins de Salluste. A en croire M. Grimm, la villa Aldobrandini, dont le vert jardin sort de la Via Nazionale et la domine, serait condamnée; et peu à peu s'en iraient de même, abandonnées à la spéculation, les villas Massimi et Wolkonsky, la villa Mattei, rivale de la villa Ludovisi, enfin la villa Borghèse. « Un jour des Garibaldiens y campèrent, abattirent des grands arbres, détruisirent le pavillon de Raphaël; ce fait fut traité alors de monstrueuse scélératesse. Et aujourd'hui ce parc admirable, dont les bosquets se voient du mont Pincio, deviendraient un terrain d'exploitation ! »

Après avoir nettement montré que toutes ces dévastations sont l'œuvre des sociétés financières auxquelles Rome est vendue, M. Grimm en détermine les conséquences. « La destruction actuelle de Rome implique plusieurs pertes. Rome représente pour l'humanité moderne une valeur morale, qu'il n'est pas facile de déterminer exactement, mais qui, pour être seulement idéale, n'en est pas moins précieuse. » Après le réveil des sciences historiques qui s'est produit dans notre siècle, tout homme cultivé a besoin de se faire son credo intellectuel. « A ce point de vue, Rome était devenue le lieu central des pèlerinages dont le miracle consistait à bien classer dans l'esprit les souvenirs et les goûts historiques. Les littératures de toutes les nations civilisées contiennent les aveux de ceux qui ont accompli ce voyage, et en ont éprouvé le merveilleux effet. Les génies les plus nobles de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Amérique, de la France et de l'Italie datent de cette heure bénie où ils ont reçu, au contact de Rome, comme un nouveau baptême intérieur, comme une sorte de rénovation intellectuelle. Le spectacle de la ville, le séjour au milieu des grandeurs sereines et calmes sont le moyen d'acquérir une juste notion des choses historiques. »

Il faut donc dire bien haut quelle perte feraient les nations si l'on abandonnait Rome à l'exploitation de la Bande noire. Et qu'arrivera-t-il enfin, si, comme on le croit, un krach financier se produisait? « D'ailleurs ces faillites-là n'arrivent d'ordinaire qu'après que leurs auteurs ont mis l'argent en sûreté, et que la dévastation est irrémédiable. »

Ce n'est pas tout; et il faut être reconnaissant à M. Grimm d'avoir mis en lumière le second péril, non moins grave peut-être, qui menace Rome.

« La loi qui abolit les majorats vient d'entrer en vigueur, et la conséquence en sera le partage des biens des grandes familles. C'est la fin des galeries Borghèse, Doria et Colonna, pour ne nommer que les plus célèbres... La dispersion de leurs richesses serait une perte irréparable. Elles représentent, ce dont peu se préoccupent aujourd'hui, la fleur de l'activité artistique aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. On a coutume

de la dédaigner, à moins qu'il ne s'agisse des Pays-Bas et de l'Espagne ; mais son importance est grande, au moins parce que les maîtres espagnols et flamands ont été à l'école des Bolonais. De même les chefs-d'œuvre d'architecture de ces deux siècles sont mis en question, ces merveilles d'un goût exquis dont Rome est pleine. Doivent-ils être condamnés sans appel, ces palais que le plan régulateur renverse impitoyablement? Et ces collections vont-elles s'éparpiller peu à peu? Quel scandale si le pape voulait vendre ou soustraire au public les tableaux du Vatican! et pourtant, on voit avec quelle indifférence les Romains songent à la dispersion de tant de belles galeries. Que deviendra Rome si ce grand changement s'achève?

« Pendant treize siècles, dit Grégorovius, Rome a été confiée à la garde de la papauté, qui a rempli sa tâche avec un esprit vraiment romain. Quand le pouvoir temporel tomba, l'Europe fut unanime, conformément au nouvel état de choses, à remettre la Ville-Éternelle à la garde de l'Italie-Une, et on a déjà dit que jamais peuple de la terre n'a eu plus belle capitale et, en s'y installant, n'a assumé vis-à-vis du monde civilisé une plus grande responsabilité.

« D'abord, ajouta M. Grimm, on avait choisi Florence. On avait commencé à gouverner comme si cette ville devait être la capitale définitive. Le roi et le gouvernement s'y étaient établis. La ville a fait des dettes pour opérer cet établissement d'une capitale. Ces dettes ont amené la ruine de Florence. Et voici que Rome est conquise ; et Florence, au lieu de s'épouvanter, sonna toutes ses cloches lorsque la nouvelle arriva ! »

Le savant allemand conclut en ces termes : « J'ai toujours aimé les Italiens d'un sentiment d'affection mêlé de reconnaissance. Leur manière de penser, malgré de fortes divergences, répond à la nôtre. Leurs efforts vers la grandeur nous inspirent le respect ; leurs malheurs, nos sympathies. Dante, Michel-Ange et Raphaël unissent moralement à jamais le peuple allemand au peuple italien. Mais, des jours difficiles peuvent se lever sur cette nation, comme sur d'autres. Si alors la question de Rome, de la sainte ville *éternelle*, devait se poser de nouveau, eh bien, on répondrait froidement : Cette Rome, dans les vingt dernières années du XIXe siècle, a été détruite par les Italiens eux-mêmes. »

Telles sont ces éloquentes protestations dont le bruit n'est pas encore apaisé. La fierté aristocratique de M. Grimm, cette façon de voir les choses de très haut et dans un certain idéal, en même temps l'indignation sincère de M. Grégorovius (qui a le titre de citoyen romain), ne pouvaient passer sans réponse. Les journaux officieux ont répliqué très vivement ; ils ont prouvé, non sans raison, qu'il fallait à un peuple désormais vivant une ville organisée, mais ils n'ont pas démontré du tout qu'il fût urgent de bâtir toujours et encore, et au rebours de toute exigence artistique. On a crié contre l'invasion des Allemands, contre « l'hystérisme de ces étrangers, qui se permettent de parler à l'Italie en pédagogues » (*la Libertà*). Toutefois on ne laissait pas de sentir le profond et le vrai de tous ces blâmes. Le pro-syndic de Rome, le duc Torlonia n'a pu en effet trouver de réplique irréfutable aux accusations de MM. Grimm et Grégorovius. Dans sa lettre du mois de mars au *Morning Post*, il se complaît à énumérer tout ce que la municipalité a fait pour la gloire archéologique de Rome :

« Sans doute il importe peu, dit-il, que la vallée du Forum ait été excavée d'une extrémité à l'autre, avec la maison des Vestales et une partie du Palatin ;

Que les Thermes de Caracalla puissent se voir aujourd'hui dans toute leur magnificence;

Que les maisons avoisinant le Panthéon aient été expropriées et détruites;

Que les murs de Servius aient été découverts sur quarante points différents;

Que les jardins de Mécène, l'Emporium, l'Arx Capitolina, l'Arc de Claude et tant de fameux édifices aient été ajoutés de façon définitive à la liste de nos monuments et des curiosités de Rome;

Que l'on ait trouvé environ trois cent soixante-dix statues et bustes qui ont été mis à part pour être exposés dans le nouveau Musée Urbain, le plus grand, sinon le premier du monde;

Qu'avec les statues on ait trouvé en quantité immense des monnaies, des terres cuites, des inscriptions ( près de 3,000), des bijoux d'or et d'argent, des verres, des ivoires, etc.;

Que l'on ait dévoilé tant de mystères relatifs aux plus intéressants problèmes de l'histoire et de la topographie de Rome !

« ... Il semble que ces critiques considèrent la population de Rome comme une espèce de *mainmorte* de la science et de l'art, dont la mission en ce monde soit de poser comme modèle devant les artistes contemporains, et à laquelle on doive appliquer ce que dit l'Évangile du fou de Gérasa : *Vestimenta non induebatur neque in domo manebat, sed in monumentis.*

« L'expérience des dernières années a montré pourtant que le respect dû à l'art et à la science n'exclut pas l'amélioration de la cité; et que les monuments ne perdent rien de leur beauté et de leur intérêt si, au lieu d'être à demi cachés par des masures, ils sont exposés à leur avantage au milieu d'une place ».

A son tour, le président de l'Académie de Saint-Luc, M. Busiri, a tenté de réfuter les attaques de Grégorovius par une défense analogue à celle du pro-syndic. Puis est arrivée une déclaration solennelle d'écrivains et d'artistes allemands, une manière de croisade, qui a envenimé la querelle.

« Le cri d'alarme pour la conservation de Rome poussé par M. Grimm dans la *Deutsche Rundschau*, et par M. Grégorovius dans l'*Allgemeine Zeitung*, est sorti du cœur du monde civilisé tout entier, et trouve un vif écho en Allemagne. Nous et mille autres avec nous, qui devons à notre séjour dans la Ville Éternelle les plus doux souvenirs de notre vie, nous voudrions savoir que Rome, cette incarnation sacrée du grand et du beau, est transmise intacte aux générations futures. Si nous faisons cette déclaration formelle, c'est parce que nous savons que là où ces remontrances devraient avoir quelque efficacité, on voudrait les faire passer pour des voix isolées. Or, jamais le jugement de tous les hommes intelligents n'a éte plus unanime.

« Nous nous réjouissons de l'unité de l'Italie et de son développement. Nous ne méconnaissons pas le droit de ceux qui existent, mais nous supplions qu'on n'en abuse pas là où de simples raisons matérielles sont en opposition avec les exigences de l'âme et de l'histoire. Rome est la capitale et la patrie de tous ceux qui cultivent l'art et la science, un but de voyage pour tous ceux qui aiment le beau et le sublime, et, en considérant tout ce que la Rome d'aujourd'hui doit à tant d'étrangers qui sont venus la visiter, nous nous associons à ces Italiens de cœur qui veulent livrer à l'avenir, sous une forme digne de lui, cet héritage du passé. »

Cette adresse était signée de vingt-deux noms, parmi lesquels ceux de Döllinger,

de Friedrich, de Heyse, de Giesebrecht, de Lenbach. Ç'a été comme une levée de toute l'Allemagne, et l'empereur en personne s'en est mêlé, envoyant de spéciales félicitations à M. Grimm pour son attitude énergique.

Le parti romain a tenu bon; il y a même des professeurs qui font des lectures publiques sur « la prétendue destruction de Rome. » (Conférence de M. Gennarelli, au collège romain, dimanche 18 avril). Au fond, c'est encore la question romaine qui reparaît sous la forme esthétique. On ne peut nier qu'il y ait des intentions peu bienveillantes pour le pape dans cette ardeur d'encombrer les *Prati di Castello* de bâtisses édifiées à la hâte et qui s'effondrent parfois (on s'en est aperçu cruellement), dans cette installation de casernes gigantesques qui font, disent les feuilles catholiques, « le blocus du Vatican ». Mais ce qui est le plus lamentable, c'est l'abandon d'une moitié de Rome à ces sociétés financières, qui ne songent tout naturellement qu'à exploiter le terrain à leur plus grand profit.

Les savants allemands n'ont point parlé de la belle découverte faite par M. de Rossi, sur la via Salara, d'une peinture représentant sainte Félicité et ses sept fils avec le Christ bénissant; ils n'ont pas dit que cette peinture, si curieuse pour l'histoire des catacombes, avait été détruite, à peine vue et calquée, par les fondations d'une de ces fabriques qui envahissent brusquement la campagne romaine.

Ce n'est là qu'un petit désastre auprès de tant d'autres. Il faut avouer sans doute que la guerre déclarée aux destructeurs n'est pas restée inutile; ces fortes réclamations ont obtenu déjà quelque justice. On sauvera la tour des Orsini-Anguillara, qui est un coin si pittoresque du Transtévère; on sauvera aussi l'énorme pan de muraille antique qui s'attache au Pincio. La vieille enceinte de Rome, avec ses tours crénelées, demeurera debout et sera protégée contre l'empiétement des maisons par une chaussée large de dix mètres. Des balustrades entoureront les ruines, et les défendront de l'insulte. Mais la Rome des artistes n'est plus dans Rome. On ne la trouvera pas dans cette Rome haussmanisée, à grandes rues bien rectilignes, bordées de casernes toutes égales; ni dans le Forum, le Palatin ou le Colisée, dépouillés de leur grandeur solitaire. Malheureusement on ne la trouvera même plus dans cette admirable campagne si déserte autrefois et comme infinie, aujourd'hui parsemée de petits fortins rouges, de fabriques qui saisissent l'œil et rompent l'horizon harmonieux. Ce ne sont que carrières, chemins d'exploitation, bâtisses de rapport, et de tous côtés vont et passent les charrettes qui amènent la Rome nouvelle sur les débris de la vieille Rome.

ANDRÉ PÉRATE.

# CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE

## LE COMMERCE DES TABLEAUX ET LA VENTE MORGAN

Les lecteurs de votre *Chronique* savent que la ville de New-York a été presque uniquement absorbée pendant près de quinze jours par une vente monstre, qui rappelle et surpasse par les prix atteints les plus grandes ventes européennes. C'est dans la salle Chickering qu'ont eu lieu les trois premières vacations de la vente Morgan, consacrées aux tableaux; la vente des statues et objets d'art de toute espèce a continué dans les *Galeries de l'art américain*, au Madison square, où l'exposition qui précède la vente avait eu lieu pendant trois semaines.

Avant de parler de la dispersion de la galerie Morgan, nous croyons intéressant d'emprunter à M. Charles Dana, fin connaisseur en matière d'art et directeur du *Sun* (*Soleil*) de New-York, quelques renseignements qu'il a publiés dans son propre journal au sujet des ventes antérieures.

La plus ancienne parmi celles qui méritent d'être rappelées remonte à 1863; c'est celle de la galerie Wolfe, qui atteignit le chiffre de 115,000 dollars (600,000 francs). Les ventes Alexandre White, Legrand-Lockwood, Kensett, Newcomb, Everard, Wolfe II et Maynard lui succédèrent. Puis arriva, en 1876, celle de John Taylor Johnston, où furent vendus à des prix énormes un Turner et un Meissonier; parmi les tableaux américains de cette galerie, le *Niagara* de Church monta à 65,625 francs. Le chiffre total de la vente Johnston fut de 1,722,000 francs.

En 1877, vente de la collection Olyphant, composée uniquement d'œuvres d'artistes américains, dont le chiffre total s'éleva à 236,000 francs. On n'a aucune idée, en Europe, des prix qu'atteignent ici les œuvres d'artistes américains dont le nom n'a jamais franchi l'Océan. Nous avons vu récemment à New-York des œuvres d'un certain Bierstadt, paysagiste, qui obtient assez facilement pour certains de ses tableaux 20 à 25,000 francs, le prix d'un beau Corot.

En 1878, collection Latham, 525,000 francs.

En 1879, collection J. H. Sherwood, 515,000 francs.

La même année, vente de la galerie Albert Spencer, composée de soixante et onze petits tableaux remarquablement choisis, ce qu'on ne pourrait pas toujours dire des galeries précédemment mises aux enchères. Le chiffre total atteignit 425,250 francs.

En 1880, vente de la belle collection J. Abner Harper, 560,000 francs; en 1882,

vente de la collection de Mrs Morton et Hoc, 262,500 fr. ; en 1883, collection Runkel, 346,500 francs.

En 1885, la vente de la collection Seney fut un événement artistique et financier : elle rapporta 2,131,500 francs. C'est là que le *Soir dans un hameau du Finistère,* de Jules Breton, monta au chiffre, jusqu'alors inouï en Amérique, de 95,550 francs.

La vente Morgan a dépassé de beaucoup toutes les autres.

Mme veuve Morgan, ayant à gérer la succession d'un mari trente fois millionnaire, s'était mise à acheter de toutes mains : tableaux, gravures, plaques de faïences, livres, vases de porcelaine, laques, ivoires, bronzes chinois ou japonais, tout lui était bon. Quelle était la part du goût, celle du hasard, celle des conseils des marchands, dans cette espèce d'accaparement de tout ce qui se trouvait sur le marché ? C'est ce qu'on aura de la peine à savoir jamais. Mme Morgan mourut à la fin de l'année dernière, laissant une énorme collection sur laquelle couraient les bruits les plus contradictoires : certains la déclaraient composée de chefs-d'œuvre, d'autres prétendaient que c'était un affreux bric-à-brac sans valeur.

A partir du 17 février, chacun put se faire une idée juste — ou du moins une idée personnelle — de cette collection si discutée. Les mille six cent vingt-huit objets qui la composaient, parmi lesquels deux cent quarante tableaux, furent exposés pendant trois semaines.

Le catalogue, que nos commissaires-priseurs d'Europe auraient peut-être trouvé un peu sommaire pour la partie peinture, mais qui pouvait suffire à la rigueur, formait un volume in-8, bien imprimé, doré sur tranches et relié en chagrin, au prix assez modique d'un dollar. On pouvait aussi avoir pour 23 dollars un catalogue de luxe grand in-4° avec de nombreuses gravures à l'eau-forte, faites par les principaux graveurs américains.

Le premier coup d'œil jeté sur cette longue liste de tableaux était troublant par suite de l'extrême inégalité de valeur des artistes énumérés. Huit Corot, quatre Daubigny, trois Delacroix, dix-sept Diaz, quatre Henner, trois Meissonier, onze Millet, sept Rousseau, sept Troyon ; d'autres, signés Dupré, Jacque, Van Marcke, Bouguereau, Leroux, Fromentin, se mêlaient aux Bonvin, aux Bonnat, aux Detaille, aux Cabanel, aux Breton, aux Lhermitte, aux Lefebvre, aux Gérôme, aux Roybet, aux Vibert, aux Delort ; et dans les écoles étrangères, Alma-Tadéma, Boughton, Brozik, Bridgman, Casanova, Constable, Escosura, Fortuny, Domingo, Gallait, Kaemmerer, Knauss, Schreyer, Nicol, Meyer, l'étonnant Meyer de Brême, formaient entre eux et avec les artistes français une foule de combinaisons que le chimiste le plus audacieux n'aurait pu prévoir.

Quelle prodigieuse puissance d'éclectisme ne fallait-il pas avoir pour choyer d'une égale affection et placer côte à côte sur un même panneau la *Fabiola* de Henner et la *Tête de jeune fille* de Meyer von Bremen ! Une si large tolérance nous inspirait des doutes, et ce ne fut pas sans un certain battement de cœur que nous entrâmes dans la salle d'exposition le jour de l'ouverture. L'impression de cette première visite fut pourtant bien meilleure que nous ne l'avions supposé : les tableaux étaient presque tous authentiques. Deux ou trois Troyon et autant de Rousseau, que les amateurs discutaient un peu, nous firent l'effet d'ouvrages secondaires, mais non douteux. Diaz seul faisait exception, non pour les paysages, qui étaient bien de lui, mais pour les tableaux de genre, dont la moitié au moins étaient des contrefaçons. Tout le monde connaît à Paris l'artiste qui a la spécialité de fabriquer

des *Femmes persanes* ou *orientales*, des *Baigneuses*, etc., proches parentes de celles de Diaz, et qui les signe honnêtement de son nom. Il ignore, peut-être, que les marchands ôtent souvent ce nom pour le remplacer par une signature plus avantageuse au point de vue commercial. Et ce n'est pas seulement dans la galerie Morgan, c'est dans l'Amérique entière que les faux Diaz de ce genre pullulent. Mais gardez-vous d'essayer de détromper les propriétaires de faux tableaux; si vous insinuez que tel Diaz ou tel Corot (car il y a aussi des faux Corot, quoique en beaucoup moins grand nombre) n'est pas tout à fait exécuté comme les autres ouvrages du même artiste, le propriétaire de la galerie s'empresse de répondre avec une conviction qui n'admet pas de réplique : « C'est un de ses meilleurs ouvrages ! »

Mais revenons à la vente. Les enchères ont été fiévreuses, souvent déraisonnables, parfois tout à fait folles. Un tout petit tableau de Diaz, la *Toilette de Vénus*, a été payé 3,300 dollars (17,325 francs), mais au moins celui-là était-il très authentique. La folie a commencé avec une petite *Sentinelle* de Bargue, très spirituellement faite d'ailleurs, à 65,000 francs ; avec un tableau secondaire de Knauss, à 57,000 francs ; une œuvre très ordinaire de Bouguereau, les *Ramasseuses de noisettes*, à 46,000 francs ; une charmante petite aquarelle de Fortuny, le *Vase rare*, à 37,000 francs; un Rosa Bonheur, *Vache et veau*, à 64,000 francs; un amusant Vibert, le *Récit du missionnaire*, à 131,000 francs !

Connaissez-vous Meyer de Brême, un peintre fort estimé à Berlin, à ce qu'on nous affirme ? Nous n'avions jamais entendu parler de cet homme célèbre. Il n'a ni dessin, ni vraie couleur, ni quoi que ce soit de naturel; il possède à merveille, en revanche, les qualités ou les semblants de qualité qui peuvent plaire au bourgeois naïf : choix d'un sujet amusant, drôlerie des situations, expressions photographiques. Eh bien, les Meyer de Brême se vendent ici au poids de l'or.

Les prix énormes payés pour les ouvrages d'un peintre auprès duquel M. Vibert est un puissant génie nous réconcilieraient presque avec le chiffre quelque peu fantastique de 45,000 dollars (238,875 francs), auquel est monté le tableau des *Communiantes* de Jules Breton. Là, au moins, on est en présence d'une œuvre consciencieuse, pleine d'un charme pénétrant et d'un grand sentiment poétique.

Il y avait aussi de l'exagération dans les prix de 8,000 dollars attribués au *Matin* et à la *Symphonie* de Jules Dupré ; dans les 4,450 dollars payés, pour un petit tableau d'ailleurs authentique et hardiment enlevé, *Tigre et serpent*, de Delacroix; peut-être aussi dans les 5,000 dollars attribués au *Radoub* de Renouf, qui valait pourtant mieux que toutes les peintures allemandes, chèrement payées, de cette galerie. La *Sapho*, de Jules Lefebvre, est montée à 4,500 dollars (23,625 francs), mais il faut noter que c'est un grand tableau. Le prix de 5,000 dollars pour le tableau de Fromentin intitulé: *Sur le Nil, près de Philæ*, est aussi assez élevé, mais il a été attribué à une des œuvres les plus harmonieuses et les plus délicatement exécutées de ce peintre charmant. Le *Chef arabe*, de Bonnat, a atteint 2,350 dollars ; la *Vestale endormie*, d'Hector le Roux, 1,675 dollars et le *Retour de la chasse*, esquisse de maître, signée Roybet, infiniment supérieure aux œuvres moyennes de ce peintre, qui a volontairement gâté des dons précieux, 2,000 dollars.

Parmi les peintres vivants, c'est Meissonier qui tient la corde, comme toujours. Le *Lecteur*, la *Vedette* et le *Porte-Étendard*, de second ordre dans l'œuvre du maître, ont varié de 79,000 à 88,000 francs ! Les sept Van Marcke, sans atteindre

ces prix énormes, ont varié de 7,000 à 60,000 francs. Le plus disputé, en même temps que le plus riche comme composition et le plus beau comme peinture, a été la *Ferme du moulin*, vaste toile qui semble une large fenêtre ouverte sur un pays de pâturages. Le premier plan est une belle prairie où les animaux paissent en liberté : une grande vache rousse, tranquillement couchée, lève son mufle dans la direction du moulin : une autre debout, toute blanche, étalant de profil son doux pelage éclairé et reflété par les rayons pâles du soleil qui perce les vapeurs du ciel, tourne vers le spectateur sa tête placide, remarquablement modelée, pendant qu'une vache noire qui lui lèche le flanc fait avec elle au centre de la composition un beau contraste de valeurs. Van Marcke abuse quelquefois de ces vives oppositions; mais ici il en a usé très légitimement; les animaux vivent, ruminent, regardent, et jusque dans la lointaine prairie ensoleillée de l'arrière-plan, jusque dans le ciel parsemé de grands cumulus blancs, l'impression de nature reste vive et profonde.

Henner a beaucoup de succès de ce côté-ci de l'Atlantique. Deux petites *Nymphes* sont montées à 11,000 et 16,000 francs; chose plus étonnante, une simple tête, la *Fabiola* du dernier Salon, a trouvé acquéreur à 21,500. Quant à la *Source,* qui est une des plus belles œuvres du peintre, à la fois par l'élégance des lignes, la largeur du modelé et la puissante douceur de l'effet, elle a été disputée avec acharnement par deux amateurs. L'un d'eux, M. Gibson, possesseur d'une très belle galerie à Philadelphie, nous a dit : « J'aurais bien ajouté encore quelques milliers de dollars, mais j'ai su que mon concurrent était décidé à l'avoir à tout prix. » Elle a été adjugée pour 53,000 francs. Les uns prétendent que son nouvel acquéreur est M. Smith, directeur de la Banque de Montréal; d'autres assurent qu'elle appartient maintenant à M. Crocker, l'archi-millionnaire californien bien connu.

Les sept Troyon n'étaient pas tous de première qualité; il y en avait pourtant de beaux, et tous ont été payés de gros prix. Là encore, c'est le meilleur qui est monté le plus haut : 47,000 francs. La composition en est simple, presque pauvre, une *Vache poursuivie par un chien;* et l'amateur qui a donné pour cet ouvrage une si forte somme prouve qu'il en a bien compris les qualités : lumière juste, sincérité du dessin, excellence de l'exécution.

Les paysages de Diaz étaient tous authentiques, mais de valeurs diverses. Trois d'entre eux ont été payés de 13 à 14,000 francs. Le plus cher (45,000 francs), *Coucher de soleil après l'orage*, est certainement un des chefs-d'œuvre de Diaz : une grande plaine de bruyères sur laquelle une figure courbée, jambes nues, s'éloigne avec son chien, laissant sur sa gauche une mare où se reflète un bouquet de deux ou trois chênes; le ciel est sinistre, d'un gris indéfinissable, avec des taches d'un roux sanglant et une petite trouée centrale dans le bleu. Il y a un peu de Rousseau, et du meilleur, dans la riche et sombre harmonie de cette œuvre superbe.

Daubigny est très goûté en Amérique. Nous avons vu de ses tableaux dans beaucoup de collections. Il se paye très cher. Deux tableaux qui se font pendant : *Sur la Seine* et *Sur la Marne,* charmants spécimens de ses études piquantes et légères, sont montés à 33,000 et 37,000 francs. En revanche, on n'a donné que 29,000 francs, chiffre encore très respectable d'ailleurs, d'un grand tableau, la *Boutique du tonnelier,* qui peut compter parmi ses meilleurs ouvrages. Le petit personnage qui a donné son nom au tableau travaille au milieu du premier plan, près d'un puits de pierre, sous des pommiers chargés de leurs fruits rouges. La

chaumière qui lui sert de boutique est à droite, avec sa grande baie entourée d'une treille. Le fond est une belle masse d'arbres sombres qui remplit la moitié du champ du tableau; à travers les arbres et au-dessus d'eux, on voit un ciel largement peint, rempli à gauche de nuages embrasés par un effet de soleil couchant, tandis qu'à droite, plus dégagé et plus profond, il étend au loin sa transparence ambrée, au sein de laquelle flottent de légères vapeurs d'or. Pourquoi ce magnifique tableau n'a-t-il pas atteint le prix des deux autres? Peut-être parce qu'il est plus beau que joli; peut-être aussi parce que ses dimensions (1 mètre sur $1^{m}40$) le rendaient plus difficile à placer dans une habitation moderne.

Parmi les sept Rousseau, il y en a trois ou quatre secondaires qui se sont néanmoins très bien vendus. Le *Mont Saint-Michel,* une toute petite toile de 20 centimètres sur 30, grande plaine animée de quelques arbres et de quelques figures, avec le mont Saint-Michel à l'horizon, est un petit chef-d'œuvre de finesse et d'effet lumineux; il a trouvé acquéreur au prix très respectable de 19,000 francs. Le *Jean de Paris,* belle esquisse d'arbres qui avait fait partie de la collection Laurent-Richard, est monté au chiffre un peu exagéré de 51,000 francs; le *Crépuscule,* grande plaine avec deux arbres d'un noir velouté sur un ciel lourd, orageux et dramatique, peut compter parmi les beaux ouvrages de Rousseau; il s'est vendu 81,000 francs, presque aussi cher qu'un Meissonier et qu'un... Vibert!

Onze Millet. Nous citerons non pas ceux qui se sont vendus le plus cher, mais ceux qui ont le plus de valeur artistique. Qu'importe, en effet, qu'on ait payé 5,000 dollars une *Apprêteuse de lin,* peinture médiocre, probablement retouchée par une main étrangère, ou 73,000 francs une grande *Fileuse* qui n'est qu'un Millet secondaire; ou 21,000 francs une œuvre de jeunesse, *Femmes nourrissant des poules,* où la lourdeur des ombres et la fausseté du geste montrent que Millet tâtonnait et se trompait encore! Mais sa *Cueillette de pommes* (13,000 francs) est une jolie esquisse à l'huile, d'une couleur harmonieuse, avec plusieurs figures d'un dessin sobre et d'un mouvement juste; sa *Bergère* entourée de moutons (8,000 francs), un pastel de premier ordre; sa *Cardeuse* (19,000 francs), une superbe peinture à peu près semblable à l'eau-forte qu'il avait faite sur le même sujet; sa *Récolte des haricots* (33,000 francs), une belle étude de paysanne; enfin, la grande esquisse à l'huile, non terminée, des *Bêcheurs* (15,000 francs) est une œuvre de grand style.

Mais il y avait, à notre avis, deux ouvrages de première importance dans cette série de Millet.

L'un est le tableau de la *Baratteuse;* l'autre est celui des *Bûcherons* (26,000 francs). C'est une scène des plus simples, traduite sur la toile, telle que l'artiste l'avait vue dans la nature. Le bûcheron, dans le costume habituel aux paysans, lève lourdement au-dessus de sa tête une masse de bois à manche inégal et bourbé. Autour de lui un tas de bois fraîchement fendu, sa blouse bleue et son chapeau, une hache, une scie, quelques grosses bûches à débiter. Au fond, un mur d'enclos avec sa grande ouverture sans porte. Le ciel est presque entièrement caché par un fond de forêt, formé à gauche d'un groupe d'arbres taillés, sans feuilles, des ormeaux probablement, et à droite par la masse brune, à la fois intense et vaporeuse, de la forêt d'hiver. Le dessin de la figure et la tonalité générale se superposent en quelque sorte pour produire une impression solennelle et superbe, qui appelle au bout de notre plume le mot chef-d'œuvre. L'œuvre n'est pas absolument sans défaut, si on se place au point de vue des comparaisons que ce grand mot de chef-d'œuvre appelle fatalement.

Rembrandt, par exemple, ayant à traiter le même sujet, ou, si l'on veut faire pour un moment une hypothèse impossible, ayant à mettre la dernière main à l'œuvre de Millet, n'aurait rien changé à l'harmonie générale, qui est d'une si belle tenue, sourde et puissante à la fois; mais il aurait étudié dans leur forme — plutôt que dans leur écorce, comme l'a fait Millet — les morceaux de bois du premier plan, et, avec quelques touches bien placées, il aurait plus largement et plus solidement construit la figure et surtout la tête du paysan.

Mais pourquoi parler de Rembrandt? Millet aurait parfaitement pu se corriger lui-même, car sa petite *Baratteuse* (42,500 francs), que tout le monde a pu voir à la vente Laurent-Richard, est modelée avec une largeur et une solidité admirables; et la baratte est d'un ton local si juste que Bonvin lui-même, si friand de vérité et de justesse, se trouve ici dépassé. La *Baratteuse*, que sa petite dimension semble devoir reléguer au second plan, est une des plus belles œuvres de Millet.

Voici enfin Corot. Ses huit tableaux, dont les moindres sont encore très beaux, mériteraient une mention spéciale.

Le *Lac de Némi* a atteint le chiffre de 73,500 francs. Il y a plusieurs *Lac de Némi*. Celui-ci est une grande toile où nous croyons voir plutôt une rivière qu'un lac. C'est un Corot de premier ordre.

Un petit paysage en hauteur intitulé : *Près de Ville d'Avray*, œuvre exquise de finesse et d'harmonie, a été payé 19,000 francs. Un simple *Paysage* dans lequel Corot a surpris la nature dans le déshabillé du premier matin, — un rideau d'arbres, une cabane de paysans, — de l'eau avec un homme qui semble en fouiller le fond avec une perche, deux ou trois moulins à vent très lointains — est monté à 47,000 francs. Mais aussi quel délicieux poème, tout vibrant d'harmonie, tout imprégné de vérité !

L'œuvre capitale de Corot dans cette vente était les *Ramasseuses de fagots*. C'est une vaste toile de 1 mètre sur $1^{m}42$, qu'on pourrait intituler *Entrée d'une forêt*. Elle a atteint le chiffre éloquent de 73,000 francs.

La vente des deux cent quarante tableaux de la collection Morgan, vous l'avez su par le télégraphe, a produit 885,300 dollars, c'est-à-dire 4,647,825 francs. Les Américains ont commencé depuis une quinzaine d'années et ils continuent plus que jamais à nous disputer les chefs-d'œuvre des maîtres, — mêlés, il est vrai, à beaucoup d'autres qui ne sont rien moins que des chefs-d'œuvre. Mais le nombre des amateurs compétents se multiplie chez eux d'année en année; et M. Charles Dana a fait observer avec justesse qu'au point de vue de l'objet d'art chinois et japonais, le nombre des gens de goût augmente dans une proportion encore plus rapide. Cette éducation artistique d'un peuple jeune, mais actif et résolu, est un spectacle des plus dignes de notre attention.

E. DURAND GRÉVILLE.

New-York, 23 mars 1886.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

# SALON DE 1886

(PREMIER ARTICLE)

---

## LA PEINTURE

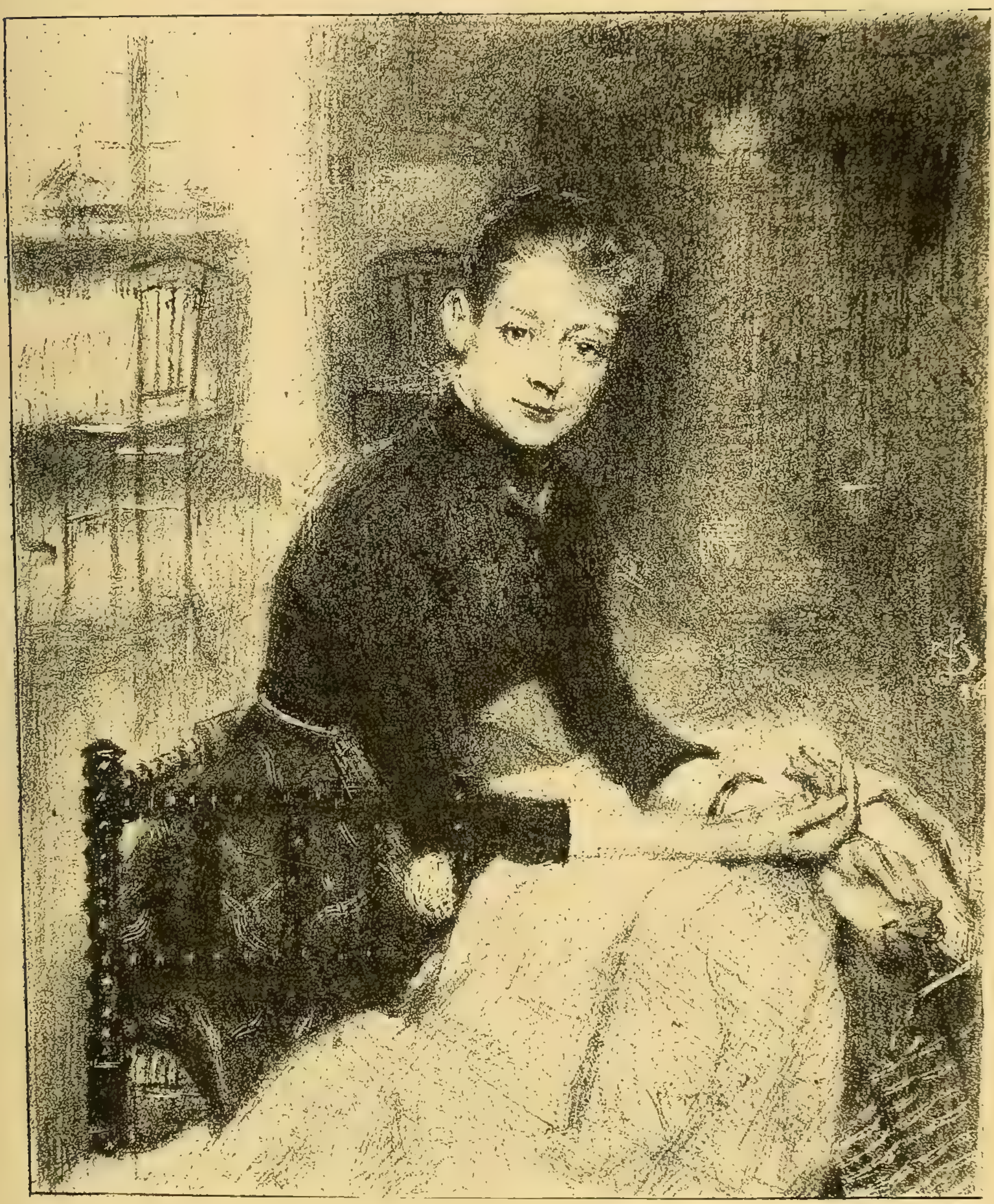
Le Salon de 1886 n'est ni meilleur ni pire que celui de 1885; mais comme tous deux se ressemblent, il est naturel que le dernier venu paraisse moins intéressant. C'est toujours le même débordement de travaux manuels, sans idée, sans force et sans grâce, où il n'y a à relever que l'habileté de l'ouvrier. On se lasse à la fin de cette exhibition annuelle d'ouvrages insignifiants qui écrasent sous le nombre les quelques œuvres d'art perdues dans la cohue, et faussent le goût du public. Comment s'étonner que beaucoup d'artistes de mérite se tiennent à l'écart du Salon? Ils risquent d'y passer inaperçus, submergés dans le flot toujours montant de la banalité. C'est à peine si la critique, dont la bonne volonté doit avoir une trempe spéciale, parvient à discerner les hommes d'un talent réel et à leur

tendre la perche : le public assiste froidement à la noyade; cette monotonie persistante de nos Salons annuels l'a rendu sceptique et indifférent.

Il y a cependant à signaler quelques velléités de protestation muette parmi les visiteurs du Salon, et ce peut être un progrès dans la direction du goût. Devenue monnaie courante de la peinture contemporaine, la virtuosité pure a cessé d'être une attraction; on en revient petit à petit aux talents corrects qui dénotent des artistes instruits et de belles manières. La génération ancienne des académiques et les jeunes gens qui suivent pieusement leurs exemples reprennent sensiblement dans l'estime du public le rang honorable qu'ils y tenaient autrefois et qui, en réalité, leur est dû. On s'aperçoit qu'une éducation solide, si incapable qu'elle soit d'enfanter des chefs-d'œuvre, est moins stérile encore que l'ignorance appuyée sur quelques dons naturels. Beaucoup ont fait cette singulière découverte que, à l'user, on se fatigue moins d'une œuvre où sont sagement écrites quelques vérités primordiales de l'art que d'un ouvrage de primesaut portant en soi cette beauté du diable dont les peintures jeunes et inexpérimentées ont presque seules le privilège. La première, accueillie sans enthousiasme, parvient à se faire aimer à la longue; on l'a vue tout de suite avec ses qualités et ses défauts; il n'y a pas de désenchantement du lendemain. Le sourire de l'autre, au contraire, ne tarde pas à devenir agaçant; on la sent prétentieuse, ignorante et bête : le désir vous prend de la renvoyer à l'école.

Une des causes les plus certaines de la fatigue que l'on ressent au Salon, c'est la pénurie d'invention qu'on y constate chez les peintres. Le succès est-il venu, d'aventure, frapper à une porte, on est certain que l'année suivante, nombre d'artistes seront allés loger à la même enseigne. Bon ou mauvais, un tableau qui a fait sensation est reproduit par des imitateurs empressés. Toutes ces redites, nécessairement affaiblies, déconsidèrent à la fois l'œuvre originelle et l'institution des expositions annuelles.

Timide, discret et bien élevé, tel est en peu de mots le signalement du Salon de 1886. A peine pourrait-on lui reprocher quelques écarts de jeunesse, et encore n'y sent-on aucun abandon réel; ce sont des folies voulues. Le compte en est facile à établir : nous avons relevé trois ou quatre toiles pour rire et autant de plaisanteries froidement méditées dont le public ne daigne ni s'amuser ni se fâcher, ce qui gâte singulièrement le plaisir des auteurs.



« MA FEMME », PAR M. BERGH.

(Dessin de l'artiste.)

*
* *

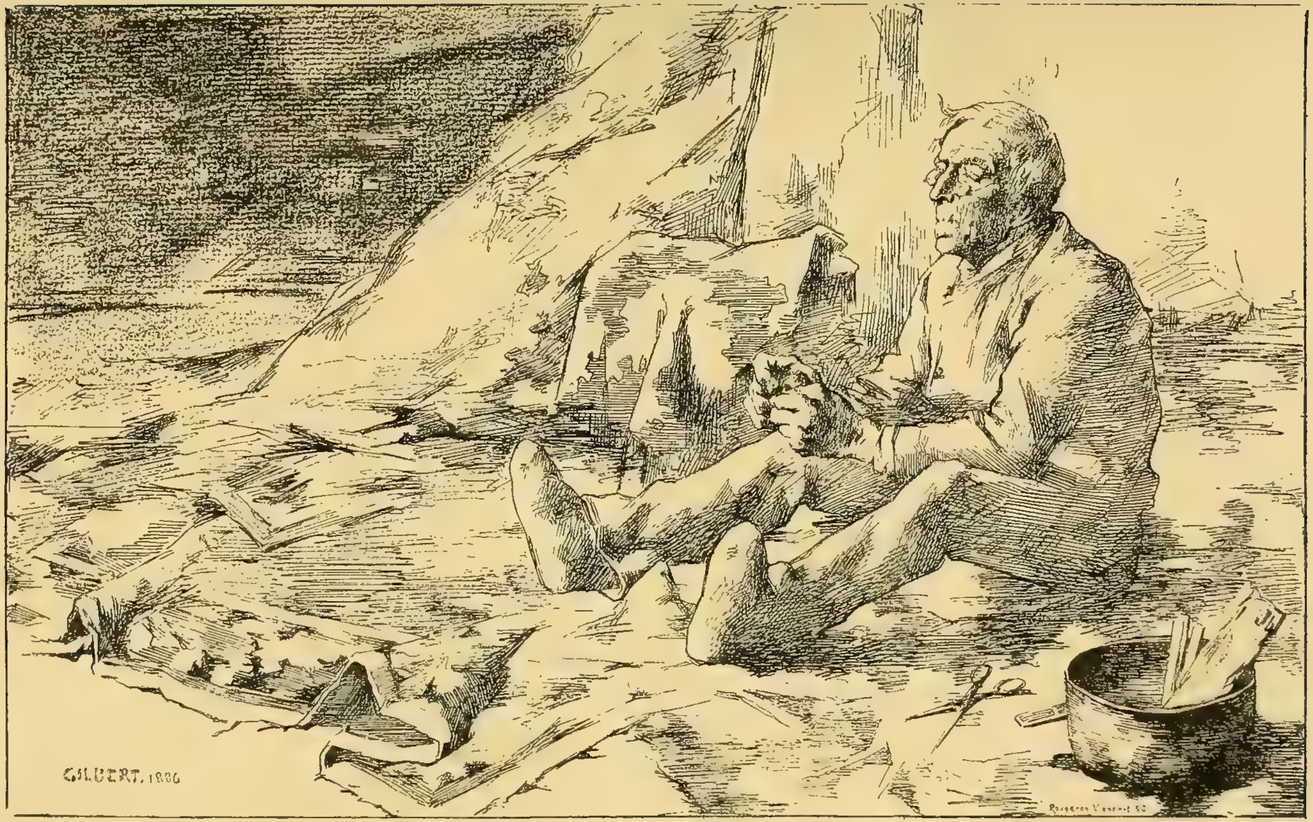
Ce n'est pas sans raison que je place le Portrait en tête de cette rapide étude. Le portrait est ce que nous avons de mieux en France, pour le moment, dans la peinture proprement dite. D'excellents artistes en ont fait leur spécialité, et puis le genre lui-même échappe par sa nature aux différentes causes d'affaiblissement que nous avons signalées.

Si virtuose que soit un artiste, il lui est difficile de considérer le portrait comme un simple prétexte à des jeux de palette. Le sujet s'impose; il y a un sujet, les peintres les plus négligents ne peuvent s'empêcher de le voir, de s'y intéresser et de l'étudier avec curiosité; au besoin le modèle prendrait la parole pour rappeler cette vérité fondamentale, car le sujet c'est lui, et il s'estime généralement d'importance.

Pour cette raison et pour d'autres, sans doute, la peinture de portrait a une tenue, au Salon, que l'on chercherait vainement dans les autres genres. Comme il s'agit de l'honneur de l'École française, nous sommes heureux de constater que cette gloire traditionnelle du portrait ne semble pas menacée de déchoir dans les mains des artistes français contemporains.

M. Élie Delaunay est peut-être le peintre le plus physionomiste de notre époque, et il joint à son admirable don de pénétration la faculté plus rare de faire passer le travail de sa pensée par ses doigts sans l'alourdir. Ses portraits sont profondément pensés et légèrement peints. Il avait au Salon de l'an dernier un portrait de femme que beaucoup de personnes considéraient comme l'œuvre capitale de l'Exposition; cette année encore, c'est un portrait de femme de M. Delaunay qui nous semble devoir être placé au premier rang, au moins parmi les œuvres de même genre. Je ne crois pas qu'aucun peintre français ait jamais animé un masque humain d'une vie plus intense et marqué la personnalité avec plus de fermeté. Cette œuvre d'un naturalisme puissant sans vulgarité, à la fois ferme, souple et éclatante dans sa discrète tonalité où les couleurs sombres dominent, fait surgir à l'esprit le nom du grand maître de Bâle. Mais sans doute est-il fâcheux de rappeler Holbein, car le public passe devant le *Portrait de M*e*** presque sans le voir.

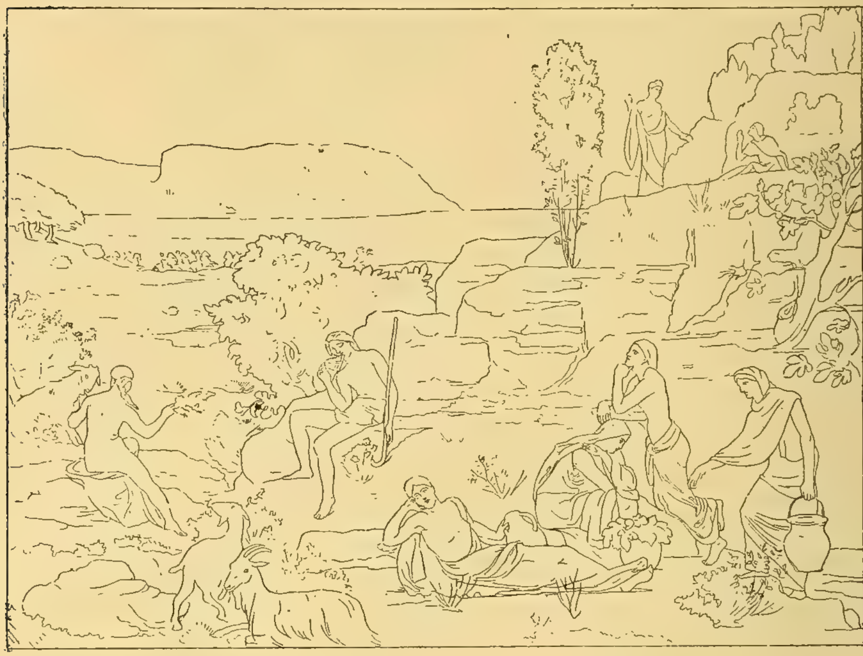
Le succès, le grand succès est pour M. Cabanel. On admire avec raison, mais plus que de raison peut-être, le *Portrait de la fondatrice*




UN REPRISEUR DE TAPISSERIES, PAR M. RENÉ GILBERT.

(Dessin de l'artiste.)

*de l'ordre des Petites-Sœurs des pauvres.* Certes, c'est là une œuvre hautement recommandable; un précieux spécimen de ce que peut produire de bien l'art sage et pondéré qu'on enseigne à l'École des beaux-arts; c'est en outre, très vraisemblablement, un portrait ressemblant; enfin, il est impossible de méconnaître l'unité, la sévérité d'aspect que présente le tableau, qui se tient d'ailleurs dans des valeurs peu batailleuses de leur nature. C'est tout cela, mais



VISION ANTIQUE, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES.

(Dessin au trait de la composition.)

peut-être n'est-ce pas une aussi bonne peinture que veulent bien le dire certains fanatiques dont l'enthousiasme a fait le voyage de Hollande pour trouver des termes de comparaison. On veut absolument que Van der Helst signe ce portrait; je suis convaincu qu'il s'y refuserait.

M. Paul Dubois et d'autres font moins de bruit et ont fait d'aussi bonne besogne. A dire vrai, les deux portraits de femmes exposés par l'éminent directeur de l'École des beaux-arts sont peut-être moins brillants que d'autres qu'on se rappelle; le maître aurait-il voulu ne triompher cette année que dans la section de sculpture? M. Jules Lefebvre, au contraire, est toujours égal à lui-même,

c'est-à-dire précis, élégant et froid. M. Carolus Duran, dont la verve ne tarit pas, expose un délicieux portrait de jeune fille en rose ; il a, en outre, au Salon, une étude de femme nue, d'un ton charmant et de formes très étudiées; on peut trouver à reprendre dans l'arrangement du lit de la belle nonchalante, mais il est bien difficile de lui tenir rigueur sur cette question de détail. Ces deux tableaux égayent toute une salle du Palais des Champs-Élysées.



INSPIRATION CHRÉTIENNE, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES.

(Dessin au trait de la composition.)

M. Pasteur a servi de modèle à deux peintres différents : chacun d'eux en a fait une interprétation dissemblable et cependant d'une égale vérité. M. Bonnat a peint l'illustre savant, accompagné de sa fille, une enfant vêtue de bleu, toute gracieuse dans sa pose câline très heureusement trouvée; l'effigie du maître s'enlève vigoureusement sur un fond neutre dont la tonalité sombre est égayée de quelques éclaircies qui donnent de l'air au tableau. La peinture de M. Edelfelt nous montre M. Pasteur absorbé dans ses recherches; la tête penchée, il consulte du regard un bocal de verre où pend un lambeau de chair sanglante : c'est la terrible moelle de lapin rabique qui, par l'effort de son génie, se convertira en baume guérisseur du

plus horrible mal. Le tableau est excellent et rempli d'intérêt; la lumière joue librement sur les ustensiles du laboratoire, et cependant aucun détail ne vient distraire de la grandeur du sujet.

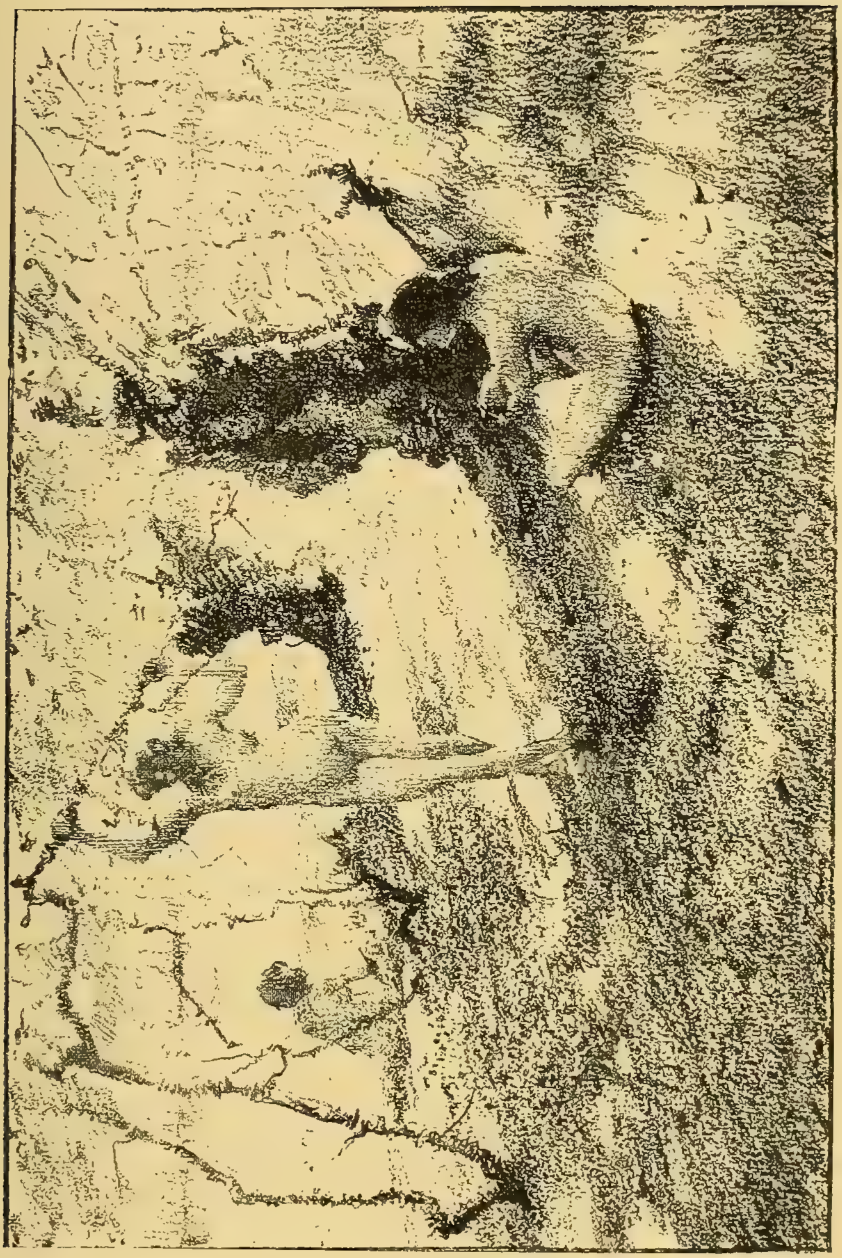
C'est également par son caractère intime que le portrait d'homme de M. Fantin-Latour nous a charmé. Comme contraste, nous recommandons la peinture de M. Roll d'après son ami *M. Damoye, paysagiste;* la nature y est prise sur le fait. Je sais des gens qui préfèrent l'illusion de la réalité à la réalité même; ils citent volontiers ce texte de l'*Encyclopédie :* « Dans les arts d'imitation, la vérité n'est rien, la vraisemblance est tout, et non seulement on ne leur demande pas la réalité, mais on ne veut pas même que la feinte en soit l'exacte ressemblance... en un mot l'illusion ne peut ni ne doit être complète. » Que M. Roll nous pardonne d'avoir exhumé ces lignes, vieilles de plus d'un siècle; si réalistes que soient ses peintures, il faudra toujours s'incliner devant un artiste qui atteint à cette puissance de rendu par des moyens d'une sobriété magistrale. Nous n'avons pas davantage à protéger contre la férule des rhéteurs les épaules nues de la jeune femme assise dans un paysage que M. Roll expose, sous le nom d'étude, à côté du portrait de M. Damoye; elles se défendent d'elles-mêmes, par le sourire de leurs chairs roses, d'une réalité, hélas! charmante.

L'habileté prodigieuse de M. Sargent étonne moins qu'autrefois; il y a maintenant trop de prestidigateurs au Salon; nous commençons à être un peu las de leurs exercices. Fort heureusement, M. Sargent ne se contente pas d'être un habile homme; c'est un chercheur d'attitudes, un metteur en scène ennemi de la routine. Il aime les élégances rares, avec une nuance légère d'étrangeté; aussi ne va-t-il pas chercher ses modèles dans la petite bourgeoisie. Les *Portraits de M^me^ et de M^lle^ B..*, deux belles dames dans un seul cadre, produisent sur le public l'effet habituel; il s'en dégage une sorte de parfum exotique qui grise les passants. Certains pourtant s'éloignent en disant que c'est de la peinture malsaine, et vont en grande hâte respirer un peu d'air pur devant les toiles de M. Bouguereau.

On doit à M. Bergh un des meilleurs portraits du Salon; l'excellent artiste suédois nous montre ce qu'il a sans doute de plus cher au monde : sa femme, son atelier et le joli jour qui vient de la fenêtre en caressant quelques fleurs au passage. Nous prenons à voir cet aimable intérieur une bonne partie du plaisir que M. Bergh a eu à le peindre. Le *Portrait de M^lle^ Julie Feurgard* faisant de la peinture en plein air, par M^lle^ Breslau, a des qualités du même genre : c'est un bon tableau, très étudié et peint hardiment, en toute sincérité.



PORTRAIT DE M. PASTEUR



EN ARCADIE, PAR M. ALEXANDRE HARRISON.

(Croquis de l'artiste.)

Pour ne pas allonger outre mesure la liste des portraits remarquables du Salon, il nous faut recourir au procédé banal de l'énumération sans commentaire : ce n'est pas la bonne volonté qui nous manque, c'est la place. Les peintres dont les noms suivent ont certainement droit à mieux qu'une citation; mais est-ce notre faute à nous s'il y a surabondance d'artistes de talent? Nous adressons donc nos compliments en bloc à M^mes^ Roth, Marie-Nicolas et Schwartz, à MM. Duez, L. Doucet, Stott, Rixens (*Portrait du violoncelliste J. Delsart*), Wencker, Caïn, Meslé, Donnadieu, Aviat (*Portrait de M. G. Lafenestre*), Lionel-Royer, Lafranchise et Laguillermie.

Dans la salle réservée aux pastellistes, à côté de M. Edelfeld, déjà nommé, nous avons aussi quelques portraitistes fort intéressants : M. Émile Levy, par exemple; M. Thévenot et M. Ochoa. M. René Gilbert y expose le *Portrait de M^lle^ L. L.* et, mieux encore, celui d'*Un Repriseur de tapisseries;* ce brave homme a, sans doute, voulu garder l'anonyme pour laisser tout le succès à son peintre. Cette exposition classe définitivement M. Gilbert parmi les meilleurs peintres de portraits au pastel que nous ayons en ce moment.

Après avoir ainsi déblayé le terrain, il ne me reste plus qu'à dire un mot de divers portraits dont le caractère original appelait fatalement quelques réflexions.

Le *Portrait de M^me^ R. J...* par M. Besnard est l'étonnement du Salon. L'artiste a choisi le moment délicieux et fugitif dans la vie d'une femme où elle peut montrer sa beauté sous deux aspects : moitié en jaune, moitié en bleu. Nous respectons pleinement la liberté de M. Besnard, et ce n'est pas nous qui lui ferons un crime de chercher ses effets sous un autre jour que celui de l'atelier, mais encore sommes-nous en droit de constater que sa peinture pose une énigme et qu'il semble avoir inutilement pris plaisir à la rendre incompréhensible. Voici ce que nous *croyons voir* dans le tableau de M. Besnard : La scène est divisée en deux parties égales : à droite une salle à manger vitrée, *probablement* éclairée par des lampes; à gauche une terrasse donnant sur un parc, dont les grands arbres s'estompent dans le mystère d'une nuit bleue. M^me^ R. J. se présente de face, le corps émergent du milieu éclairé dans un mouvement de grande animation qui n'est pas sans grâce. Sur sa jupe rose (est-elle rose?) d'une charmante envolée, éclate le conflit des lumières disparates que le peintre a mises en présence : quant aux chairs nues, le visage, la poitrine et les bras, elles sont franchement jaunes. Tel est dans ses lignes essentielles le délicat problème que M. Besnard soumet au public,



LE DÉCAPAGE DES MÉTAUX, PAR M. GUELDRY.

(Dessin de l'artiste.

après avoir lui-même essayé de le résoudre. Faut-il s'étonner que son tableau soit généralement peu compris et que les peintres seuls parviennent à discerner le talent très réel qui se cache sous ces dehors excentriques?

Pour M. Whistler, c'est autre chose : son rêve paraît être pour le moment de faire de la peinture en supprimant la lumière et tous les tons qui ne sont pas de grand deuil. Son *Portrait de M. Sarasate* est une sorte d'apparition du célèbre violoniste évoqué par quelque médium dans une séance de spiritisme. La silhouette de M. Sarasate est très ressemblante et d'un dessin élégant, je le reconnais, mais il faut regarder attentivement, car on n'y voit goutte dans le tableau. Cette symphonie en noir nous met du noir dans l'âme; et dire que M. Whistler expose à Londres de délicieux portraits clairs de jeunes femmes décolletées! Que lui avons-nous donc fait? Pourquoi nous traite-t-il si durement?

A côté de ces maîtres de la fantaisie, nous signalons avec plaisir l'heureux début de M. Blanche. Ce jeune peintre, que les hardiesses des néo-coloristes ne doivent pas effaroucher, expose deux portraits de jeunes filles, l'une rose, l'autre bleue; on y sent un artiste épris des colorations rares, et en même temps très soucieux de la forme : entre M. Besnard et M. Whistler, il y a une jolie place à prendre; nous ne serions pas étonné que M. Blanche y eût songé.

* * *

Les philosophes français du XVIIIe siècle qui ont rédigé l'*Encyclopédie* prévoyaient sans doute la venue de M. Puvis de Chavannes, quand ils ont proclamé l'inutilité de la réalité objective dans les arts d'imitation. C'est à peine si l'éminent artiste se préoccupe de la vraisemblance matérielle des êtres et des choses. Son art a des visées plus hautes; il s'élève au-dessus de la nature, et la contemple dans une sorte de mirage à travers les brumes que des siècles d'histoire et de poésie ont accumulées au-dessus d'elle. A ces hauteurs, on n'a plus la vision bien nette; ceux-là seuls voient dont l'esprit est illuminé par la pensée, ce mystérieux foyer qu'alimentent les souvenirs.

Les trois grands panneaux décoratifs qu'expose M. Puvis de Chavannes sont destinés au musée de Lyon, où ils iront rejoindre l'admirable panneau que l'on a vu au Salon de 1884 : Le *Bois sacré cher aux Arts et aux Muses*. Leur réunion en triptyque, tout artificielle,



MATIN DE SIROCO, A VENISE, PAR M. CURTIS.

(Dessin de l'artiste.)

a été imaginée pour les besoins de l'Exposition ; les sujets latéraux : *Vision antique* et *Inspiration chrétienne*, ne seront pas reliés entre eux par la composition centrale : Le *Rhône et la Saône;* il est bon de le dire pour prévenir toute discussion à propos de la composition d'ensemble.

Dans la *Vision antique*, le peintre a voulu évoquer l'idée de la forme, et dans l'*Inspiration chrétienne* l'idée du sentiment ; personne ne se méprendra sur ses intentions, qui sont d'ailleurs clairement exprimées au livret du Salon. La première composition se déroule dans un paysage imaginaire dont les lignes superbes résument, dans une synthèse d'une clarté saisissante, cette terre d'Orient que nous avons parcourue tout enfants sous la conduite des grands poètes classiques. Des figures antiques, également familières à notre esprit, passent comme des fantômes dans des attitudes inspirées de la statuaire grecque. Les formes sont nobles; un contemporain de Phidias les eût faites plus gracieuses, sans nuire, croyons-nous, à l'impression de gravité sereine que doit produire cette évocation d'un monde qui n'est plus. Mais M. Puvis de Chavannes est un peintre austère : il entend à sa façon l'apothéose de la forme, et nul ne l'en fera démordre. C'est son droit, comme c'était le droit de Rubens d'avoir, au même sujet, une manière de voir qui différait sensiblement de celle des anciens.

Dans l'*Inspiration chrétienne*, M. Puvis de Chavannes nous retrace une scène du moyen âge en Italie. L'on y voit des personnages particulièrement chers au peintre, car il doit les considérer comme ses ancêtres directs. Il s'agit, en effet, de Fra Angelico et de ses élèves occupés à peindre sur les murs d'un cloître ces naïves et touchantes fresques où l'art proprement chrétien a renfermé ses plus éloquentes inspirations. La tournure extatique du maître et de ses disciples, l'aspect minable de ces âmes aux corps consumés par le jeûne et les macérations sont rendus avec un profond sentiment de vérité subjective ; M. Puvis de Chavannes est bien le portraitiste qu'il fallait à ces ascètes de l'art.

Le panneau qui forme, au Salon, le centre de la grande composition décorative dont nous parlons représente le confluent du Rhône et de la Saône dans un paysage idéal, d'un *caractère* français très marqué, et d'un charme auquel personne ne résiste. Deux figures nues, aux formes substantielles cette fois et approchant la vérité naturelle, occupent les premiers plans : ce sont les figures allégoriques du Rhône et de la Saône, mais le livret nous apprend qu'il faut y voir

aussi le symbole de la Force prête à s'unir à la Grâce ; nous n'y contredisons pas, car l'apologue nous semble parfaitement admissible.

Par ce temps de vulgarité triomphante, où l'art se fait volontiers le serviteur des goûts mesquins et de l'esprit trivial de la foule, si M. Puvis de Chavannes n'existait pas, il faudrait l'inventer. Mais de ce que nous estimons très haut l'utilité de l'exemple que donne cet éminent artiste par son audacieuse revendication des droits de l'idéal, il ne faudrait pas conclure qu'il y ait à se réjouir de voir ses moyens d'expression faire école. Or, il s'est produit, à sa suite, une invasion de peintres « décoloristes » qui compromettent gravement, à notre avis, l'avenir de la peinture.

Méconnaissant l'essence de son art, ces imitateurs n'ont vu que les petits côtés du système inventé par le maître, et dont lui se sert librement comme du moyen le plus propre à rendre sa pensée. A vrai dire, le procédé semble commode et à la portée de tout le monde ; il consiste, pour la plupart des copistes, à ne tenir aucun compte de ce qu'on est convenu d'appeler le dessin et la peinture. Plus de formes étudiées, plus de modelé, plus de ton local ; il suffit d'encadrer de grands espaces vides, noyés dans des vapeurs lilas, où vaguent les silhouettes indécises de graves personnages qui semblent jouer « aux quatre coins ». On escompte la bonne volonté du public, toujours prêt à collaborer et qui se charge volontiers d'achever les tableaux. Et, de fait, il arrive que les intentions du peintre, fussent-elles décidément incompréhensibles, son œuvre n'y perd rien ; beaucoup de gens s'inclinent devant elle et, prenant des airs entendus, murmurent les noms de grand art, de sentiment, de poésie...

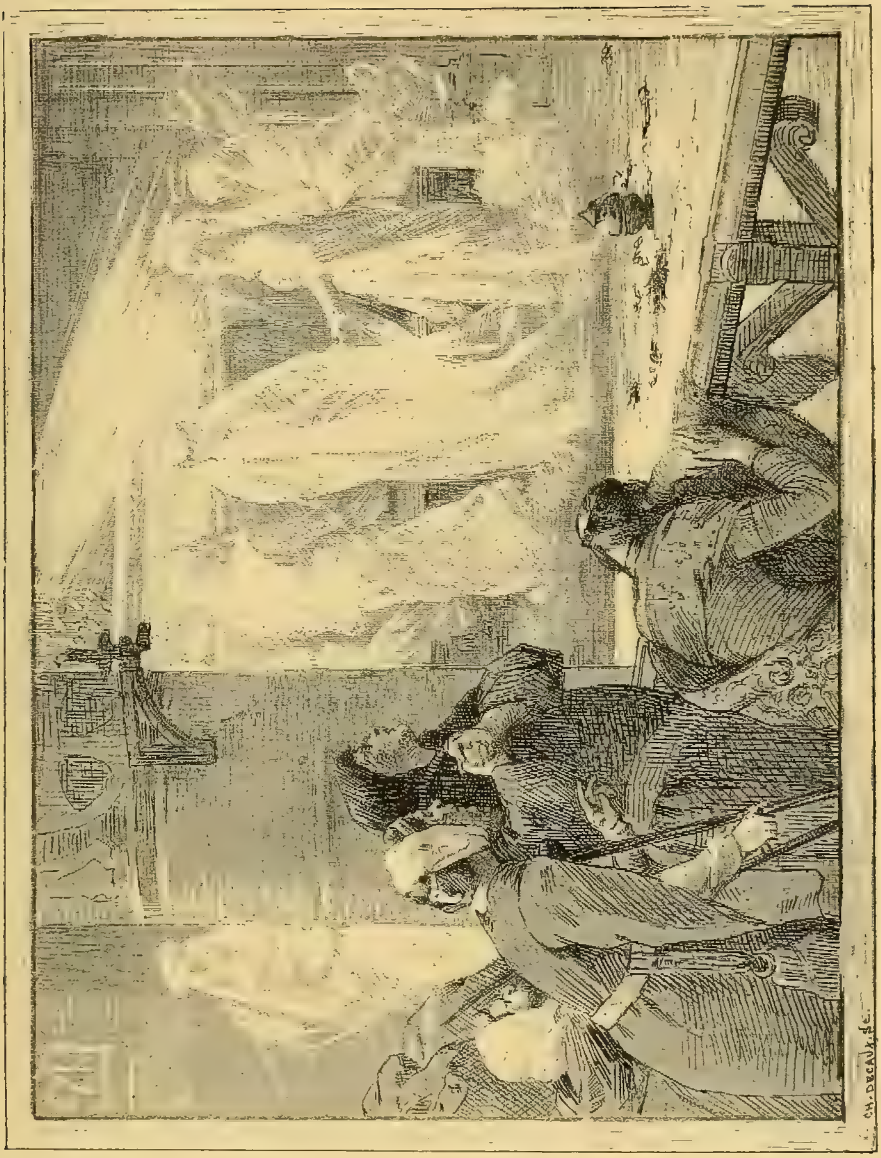
Parmi les imitateurs de M. Puvis de Chavannes, je ne vois guère que M. Humbert dont les œuvres soient recommandables, et encore faut-il laisser de côté un des deux panneaux décoratifs exposés, et se borner à retenir celui où est représentée sous le titre : *En temps de guerre*, une scène du bombardement de Strasbourg, je crois. Cette peinture est destinée à la mairie du XV^e^ arrondissement ; elle y fera très bonne figure ; la composition en est fort belle et d'une émouvante simplicité.

M. Baudouin, qui a obtenu au concours la *Décoration de la mairie de Saint-Maur*, ne s'est pas mis en frais d'idéal : il a repris pour son compte la carrière exploitée déjà avec succès par M. Roll. Les tailleurs de pierre de M. Baudouin ne sont peut-être pas aussi bien peints que ceux de son devancier ; mais l'ensemble du tableau est intelligemment compris. Quant aux vertus décoratives de cette peinture, je

ne les vois pas très bien. J'ai de vieilles idées à ce sujet; il me semble que le nu ne mérite pas le dédain qu'on lui témoigne; je trouve en lui un charme décoratif que les « inexpressibles » en toile bleue ou grise, dont on on le revêt aujourd'hui, ne me feront pas oublier. Et puis, n'est-ce pas de la cruauté d'imposer aux travailleurs, les jours de repos où quelque cérémonie les conduit à la maison commune, la contemplation d'actes de la vie privée ou publique qui déjà ne les charment guère dans la réalité?

Passe encore pour les scènes réalistes observées hors des villes; ici la nature fait d'elle-même les frais du décor. Ainsi, un beau paysage sera toujours une image attrayante; M. Montenard l'a bien compris, et c'est pourquoi l'on regarde avec plaisir son grand panneau : *Sur la côte en Provence*. Tel est le charme de la nature que des scènes de deuil peuvent s'y encadrer sans attrister le regard. Je range parmi les tableaux décoratifs la grande toile de M. Louis Marion : *Un enterrement au village* : — *Morvan;* cette peinture, exécutée d'une main un peu lourde, révèle un artiste sincère et curieux; la perspective du tableau sort tout à fait de la banalité. Nous entendrons sans doute parler de M. Marion, quand il sera parvenu à débarrasser sa palette des tons noirs dont elle est encombrée.

Il est présumable que M. Alexandre Harrison, en composant son tableau *En Arcadie*, n'a pas ambitionné la gloire de décorer une salle de mairie de la banlieue de Paris. L'habile peintre de la *Vague*, tant admirée l'an dernier, a fait dans cette toile la plus belle débauche de nu qu'il y ait au Salon. Arcadiennes, les jeunes beautés qu'il nous montre ne le sont guère; mais que nous importe le lieu où elles respirent, s'il fait bon vivre dans son atmosphère limpide, baignée de soleil, un tapis de verdure sous les pieds, à l'ombre d'arbres en fleurs! Le vrai titre de cette éblouissante peinture serait : *Baigneuses dans le pays de Caux*, car le paysage est normand et les figures pourraient l'être. En tous cas, ce sont des créatures terrestres, et pour manquer de style leur beauté n'est pas moins incontestable. On nous dirait que M. Harrison a retenu des impressionnistes ce qui était bon à retenir, nous n'en serions pas surpris; il ne craint pas les ombres violettes. Avons-nous enfin rencontré l'artiste qui réconciliera les doctrines ennemies en les forçant à vivre côte à côte, à s'estimer réciproquement et à mettre en commun ce que chacune d'elles à de bon? Le Jury du Salon a mal accueilli les ouvertures de paix qui lui sont faites par M. Harrison. Est-ce dédain ou envie? Mais le remarquable talent de cet artiste étranger n'est pas estimé à sa valeur. Les Baigneuses ont



LÉGENDE DE SAINTE MARIE DE BRABANT, PAR M. DE RICHEMONT.

(Dessin de l'artiste.)

été reléguées dans les hauteurs; nous voulons croire que dans le remaniement des toiles du Salon une meilleure place leur sera réservée; en tous cas, le peintre pourra se consoler en pensant, avec M. Belmontet, que l'estime du public est la plus belle des cimaises.

Notre admiration pour les Baigneuses de M. Harrison ne nous empêche pas de voir ce qu'il y a de grâce et de valeur réelle dans la *Femme au masque* de M. Gervex, et dans la nymphe annuelle de M. Henner; nous sommes ici en présence de nudités où l'exquise qualité des colorations désarme toute critique. Enfin, je comprends qu'on ne soit pas indifférent à la beauté factice de la *Vénus* de M. Mercié et d'une jeune fille nue, étendue sur l'herbe, que M. R. Collin a exposée sous le titre de *Floréal.* Le mensonge est permis en peinture; il a parfois plus d'attrait que la vérité. Nous ne pensons pas, en écrivant cette phrase, aux figures nues de M. Bouguereau, — si affadies par les lavages et les savonnages qu'elles feraient prendre en haine la propreté, — mais à un certain nombre d'ouvrages où le nu nous apparaît très étudié dans les lignes et les colorations que lui a faites la convention. Ces peintures contiennent encore une part de vérité; en somme, la convention n'a-t-elle pas été bâtie sur l'observation d'un certain nombre de documents vrais? Notre devoir étant de reconnaître le talent partout où il se trouve, nous n'hésitons pas à citer ici MM. L. Perrault, Chartran, P. Leroy et J. Ferry, dont les figures académiques nous ont paru très recommandables.

*
* *

Je passerai légèrement sur la peinture religieuse : elle n'est plus. L'histoire ne vaut guère mieux; quelques peintres malintentionnés ou d'une incapacité trop flagrante sont en train de lui porter les derniers coups. Que dire de la *Folie du roi Nabuchodonosor* de M. Rochegrosse? On ne se sent même pas le courage de rire devant cette triste peinture, d'une exécution à la fois si prétentieuse et si grossière : le sujet est traité en scène d'opérette, mais feu Biard y eût mis plus de gaieté. Il faut bien nous arrêter devant le tableau de M. Benjamin Constant; la toile est gigantesque et vide, si vide qu'on est pris de vertige. *Justinien*, dit le livret, et nous voyons assis à la file, face au spectateur, une série d'êtres fossiles qu'on croirait fraîchement exhumés : leurs riches vêtements ont conservé une certaine fraîcheur, mais ils ne recouvrent plus rien; les personnages sont momifiés; de l'empereur et de son conseil, voilà tout ce qu'il reste.

Les envois de l'étranger ne sont guère plus intéressants. Cependant le *Spolarium* de M. Juan Luna n'est pas sans mérite; la rudesse de cette peinture et l'énergie de la composition dénotent un certain tempérament. Le sujet est familier aux Parisiens; nous avons tous vu dans le ballet *Messalina* de l'Eden-Théâtre comment les Romains faisaient la toilette du cirque après les combats de gladiateurs. Le tableau de M. Luna, qui a obtenu, l'an dernier, un vif succès au Salon de Madrid, nous montre le même épisode sous un jour moins gai : les mourants sont traînés hors de l'arène à la lueur de torches fumantes, laissant sur leur passage de longues traînées de sang. Cette scène de carnage doit avoir été étudiée après une course de taureaux : l'abus du rouge y est manifeste.

M. Casanova y Estorach, compatriote de M. Luna, nous semble d'humeur moins farouche; il a retracé d'un pinceau attentif et discret l'épisode bien connu du *Lavement des pieds*. Au lieu de saint Louis de France mettons *Saint Ferdinand d'Espagne*, la scène n'en sera pas changée. Il y a d'heureuses recherches de dessin dans le tableau de M. Casanova; mais pourquoi a-t-il insisté avec tant de complaisance sur la partie la moins intéressante du tableau? On ne voit que des pieds, très bien lavés, il est vrai, car le bon roi a fait consciencieusement son œuvre d'humilité.

M. A. de Vriendt nous apprend *Comment les habitants de Gand rendirent hommage à Charles-Quint enfant* : c'est une page d'histoire correctement écrite, dans un style d'autrefois dont il ne faut pas médire. M. Charrier retrace de la même encre les *Funérailles de saint Étienne*. De M. Hellquist, nous avons l'*Embarquement du corps de Gustave-Adolphe*. Le héros suédois ressemble trait pour trait au Napoléon III lauré des pièces de dix centimes; la peinture est d'ailleurs estimable, quoique froide et d'une perspective inquiétante.

Les peintres de genre qui cherchent leurs sujets dans l'histoire sont nombreux, comme de coutume. M. Bordes nous rend témoin des protestations un peu véhémentes de l'*Évêque Prætextatus* contre la reine Frédégonde qu'il soupçonne d'être son assassin; M. Albert Maignan raconte avec talent la scène du tombeau de *Roméo et Juliette*; mais est-il bien sûr que le caveau prenait jour par des verres lilas? M. Jean-Paul Laurens, toujours dur pour les faiblesses des rois, réprimande vertement, par la bouche de l'inquisiteur Torquemada, Isabelle la Catholique et son époux, soupçonnés d'avoir des tendresses pour l'argent des Juifs.

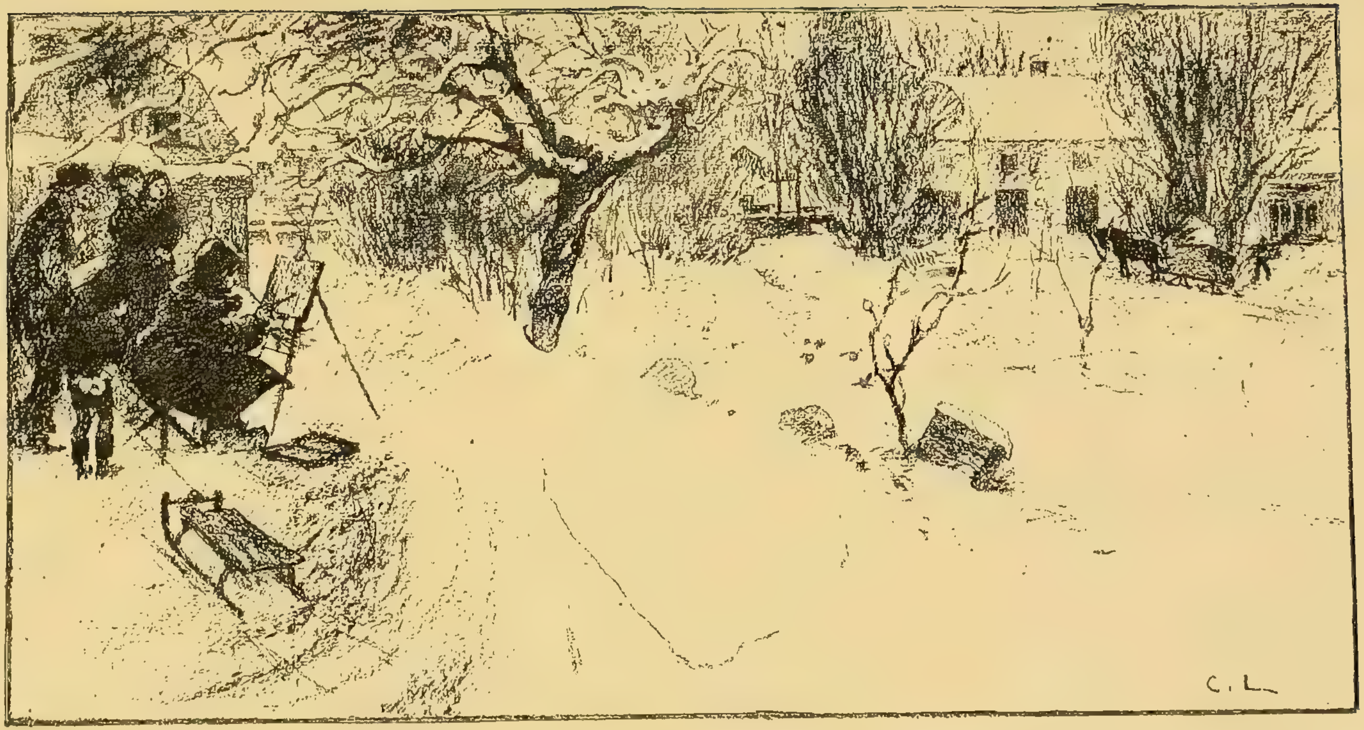
Remontant plus haut dans l'histoire, M. H. Motte croit avoir

découvert la mise en scène d'un fait sur lequel l'archéologie a recueilli des documents incertains; il s'agit de *Vercingétorix vaincu se rendant à César*. Le héros gaulois a revêtu pour la cérémonie un costume d'apparat, doré sur toutes les coutures; il monte un cheval magnifique. La question d'exactitude historique ne nous semble pas définitivement tranchée. M. Moreau (de Tours) nous montre comment Pichegru s'est étranglé avec sa cravate; le même artiste expose un tableau où l'on voit les ravages que l'abus des piqûres de morphine peut apporter dans la physionomie des femmes du monde, mais ceci n'est plus de l'histoire, nous tombons en pleine fantaisie.

Peu de chose à dire des peintres militaires; voilà quinze ans qu'ils nous montrent le même tableau. M. Jeanniot a cependant tenté de raviver l'intérêt par quelques recherches de colorations nouvelles. M. Morot, de son côté, expose une charge de cuirassiers assez originale; il a étudié ses chevaux au zootrope, cet ingénieux instrument qui permet de décomposer le mouvement dans les courses les plus rapides et d'en fixer les phases successives. Le besoin se faisait sentir dans la peinture de renouveler les attitudes traditionnelles; le *Rezonville* de M. Morot est donc intéressant à étudier, il marque un pas vers l'inédit. Moins heureux que d'habitude, comme peintre, dans son *Combat de Fère-Champenoise*, M. Julien Le Blant se distingue toujours par l'imprévu de sa composition et une certaine fierté dramatique qui ne manque jamais d'impressionner. Il y a de l'émotion également dans la peinture de M. Boutigny, la *Confrontation* et le *Buzenval;* de M. Médard le souffle du regretté A. de Neuville a passé par là. Citons enfin un *Épisode de la bataille de Loigny*, par M. Grolleron, d'une belle animation et ingénieusement ordonné.

*
* *

Un des bons tableaux de genre, — ils ne sont pas rares au Salon, — est celui de M. Dagnan-Bouveret : Le *Pain bénit*. J'ai à peine besoin de dire que la peinture accuse une habileté rare; quant au tableau, l'intérêt problématique des visages et des costumes de ces paysannes en prière n'est pas pour passionner l'attention; mais on admire avec raison une belle figure d'enfant de chœur dont la robe rouge éclaire et réchauffe toute la toile. M. Kroyer, le maître peintre de Copenhague, expose deux tableaux; le plaisir que nous cause son *Départ pour la pêche de nuit*, une marine superbe, ne doit pas nous aveugler sur le mérite de la *Fonderie;* c'est un tableau manqué, et il le serait quand



EN SUÈDE, PAR M. LARSSON.

(Croquis de l'artiste.)

même on n'aurait pas présent au souvenir l'admirable toile de Menzel, de sujet analogue. Les travaux de l'industrie sont étudiés de plus près et rendus avec plus de justesse par deux peintres de tendances différentes : M. Raffaelli et M. Gueldry. Le premier, dont on connaît l'esprit éveillé et l'originalité de facture, nous montre le fondeur Gonon préparant la fonte à cire perdue du bas-relief de Mirabeau, par M. Dalou : excellente et consciencieuse étude des ouvriers en action. Le second nous apprend comment se pratique le *Décapage des métaux :* la scène, bien distribuée, se passe dans le demi-jour d'un atelier vitré. C'est un des tableaux du Salon où se trouve le mieux résolue cette question des fenêtres qui préoccupe tant les peintres, surtout ceux de l'étranger, depuis qu'on a découvert dans les œuvres de Van der Meer et Pieter de Hooghe son extraordinaire intérêt. Donner par des jeux de lumière la sensation du plein air d'une part, et, de l'autre, celle du renfermé, n'est pas chose facile : MM. Walter Gay, Decamps, Skarbina de Winter, A. Bloch, Maisonneuve, Vos et Salmson nous semblent avoir été particulièrement heureux entre tous les artistes qui ont abordé ce problème au Salon.

Des préoccupations de ce genre ne hantent guère l'esprit de M. Ary Renan; les maîtres de son choix, MM. Puvis de Chavannes, Hector Leroux et Gustave Moreau lui ont appris qu'il y a beaucoup à voir en dehors et au delà de ce que tout le monde voit dans la nature. Comme eux, il a résolument planté son chevalet dans les régions de l'idéal. Ces régions, peu accessibles au commun des peintres, sont fécondes en découvertes rares pour ceux qui parviennent à s'y acclimater. Un des meilleurs moyens de se préparer au voyage est d'aller pendant quelque temps résider en Orient; c'est ce qu'a fait M. Renan. Là-bas, une fois imprégné des effluves poétiques qui se dégagent de ces contrées où gisent les plus grands souvenirs de l'humanité, il s'est mis à peindre les visions qui lui passaient devant les yeux. C'est ainsi qu'il a vu défiler dans le bleu du rêve, à travers les gorges désolées du Cédron, la *Fille de Jephté* et ses compagnes; l'un de ses tableaux nous retrace ce curieux spectacle. Pour nous, que la contemplation du Salon disposait peu à la rêverie, la surprise a été vive, mais le charme latent de cette peinture n'a cependant pas tardé à agir. Peut-être n'aurions-nous pas songé à la pauvre Seila, victime d'un père imprudent; mais qu'importe, si cette évocation du passé nous pénètre et nous captive par son caractère mystérieux et imprévu!

M. Jules Breton, un des rares artistes de notre temps qui sache encore

faire marcher de front la peinture et la poésie, sans jamais sacrifier l'une à l'autre, expose deux tableaux, l'un grand, l'autre petit; c'est le petit que nous préférons; il représente le *Goûter* de paysannes assises ou étendues sur l'herbe. On sait l'art plein de séduction de M. J. Breton, nous n'avons pas à insister. Une lointaine analogie du sentiment nous conduit devant une grande toile où M. de Richemont a retracé la *Légende de sainte Marie de Brabant;* on remarquera une certaine gaucherie dans la façon dont sont traitées les figures de premier plan, mais la ronde des vierges autour du tombeau de la



MARÉCHALERIE, PAR M. DELAHAYE.

(Croquis de l'artiste, d'après un fragment de son tableau.)

sainte rachète amplement par sa grâce naïve et touchante les incertitudes de l'exécution. Ce n'est pas non plus par les qualités de métier que se recommande le tableau de M. Bartholomé, où l'on voit de jeunes pensionnaires assises en rond et jouant au *Furet;* par contre, il est difficile de ne pas reconnaître la justesse des attitudes et de contempler sans y prendre plaisir le discret effet de soleil qui traverse le fond de la scène.

Nous rangeons parmi les poètes de la peinture certains artistes que l'amour du vrai et de l'inédit chasse de l'atelier par tous les temps. On ne dira pas de MM. Larsson et Lebourg, par exemple, qu'ils craignent l'onglée; tous deux ont certainement étudié en plein air les beaux paysages de neige qu'ils nous montrent; le premier,

dans le tableau : *En Suède;* le second, dans une toile d'une saisissante impression, la *Neige en Auvergne*, que Théodore Rousseau, l'auteur du *Givre*, eût certainement considérée avec un vif intérêt. Pour nous réchauffer, allons voir la *Récolte des pommes de terre*, de M. Kennedy, par un beau coucher de soleil, et le *Siroco à Venise*, de M. Curtis. Ce dernier tableau, d'une facture très habile, mais un peu sommaire, ne parle pas tout de suite aux regards; il faut le regarder attentivement pour voir ses qualités sérieuses et être admis dans la confidence du peintre.

Je relève enfin, au hasard de mes notes, comme bons à voir les tableaux de genre de MM. Gérôme, Heilbuth, G. Boulanger, Melchers, Dupérelle, Luigi Loir, Bramtot (les *Amis de Job*), Béraud, Stott, Claus, Louis Debras, Delahaye (*Maréchalerie*), Struys, Picard, Dinet, Borel (le *Vieux conteur*), Renouf et de M<sup>lle</sup> d'Anethan. Les animaliers que l'on peut classer à son gré parmi les peintres de genre ou parmi les paysagistes ne sont pas nombreux au Salon. M. Julien Dupré expose de nouveau la vache bretonne qui lui valut un si beau succès, il y a quelques années. Cette vache est décidément un peu rétive; nous l'avions vue tirant sur sa longe, dans un grand élan de liberté désirée; la voici maintenant, tournée dans un autre sens, aux prises avec de braves paysans qui essayent de lui faire franchir la porte de l'étable. Tout porte à croire qu'on ne viendra pas à bout de la bête récalcitrante : nous la reverrons l'an prochain. Les bœufs de M. Barillot sont beaucoup plus calmes; ils cheminent gravement dans un beau paysage, sommairement indiqué, par une belle matinée d'été. A noter enfin les tableaux de M. de Vuillefroy, de M. William Howe et de M<sup>me</sup> E. Muraton, et nous pouvons passer au paysage.

*
* *

Au cours de cette étude, nous avons eu à citer quelques artistes dont les peintures se déroulent au milieu de paysages remarquables, entre autres MM. Larsson, Lebourg, Renan et Marion : en y rattachant les paysages purs de MM. Pointelin, de M. Harpignies et de M<sup>me</sup> Marie Collart, nous aurons fait à peu près le compte des ouvrages où la nature est observée avec une certaine chaleur d'esprit et de cœur. Il nous reste à parler des innombrables peintures, moins personnelles presque toujours, mais parfois mieux peintes, qui complètent l'apport des paysagistes au Salon de 1886. Le talent d'imitation y est poussé parfois à ses dernières limites; M. Victor Binet, notamment, expose

*Une plaine* dont les moindres accidents sont peints avec une exactitude qui fait illusion : nous savons que M. Binet compte bien ne pas s'en tenir à ces prouesses d'habile ouvrier et nous l'en félicitons.

L'étranger, qui semblait ne pas vouloir entamer la lutte contre nos artistes sur le terrain du paysage, où nous sommes les maîtres reconnus, entre en ligne cette année avec un certain nombre d'ouvrages dont il est impossible de ne pas voir le mérite. Ici, comme dans les autres genres de peinture, une réserve est cependant à faire : les




MATINÉE D'ÉTÉ, PAR M. BARILLOT.

(Croquis de l'artiste.)

œuvres des étrangers bénéficient à nos yeux, dans une mesure notable, de singularités d'aspect et de facture auxquelles nous ne sommes pas encore faits : ne nous hâtons pas de les proclamer supérieures parce qu'elles sont dissemblables des nôtres. C'est l'inconvénient des écoles d'aboutir à l'uniformité du sentiment et des procédés ; les élèves emportent, en les quittant, des marques connues, souvent discréditées, qui sont loin de recommander leur talent à l'attention fatiguée du public. Rien de pareil avec les étrangers ; admis à les voir à l'état d'exception, il est naturel que nous soyons disposés à trouver chez certains de la saveur et de l'originalité ; les mêmes passent inaperçus dans leur pays parce que leurs qualités sont la propriété commune de toute une école indigène.

Ces réflexions n'atteignent en rien MM. Sprague-Pearce, Chadwick et Pearsons, dont le talent est incontestable. Les deux premiers ont, d'ailleurs, fait leur éducation en France; nous pourrions presque les revendiquer comme nôtres; mais nous sommes assez riches de notre fonds pour ne faire aucun emprunt, même déguisé, à l'étranger.

Aux noms déjà cités, on peut joindre ceux de MM. Petit-Jean, Jacomin, Louis le Poitevin (la *Montée de Renouville*), Pelouse, Billotte, Stingelin, Zuber, Max Leenhart, Guillon, C. Dufour, Tauzin, Sédille, Decanis;... la liste de nos bons paysagistes ne sera pas près d'être épuisée.

Aux marinistes de l'étranger, MM. Clays, Mesdag, Normann et Carl Locher, si souvent applaudis à nos expositions, et qui méritent de l'être cette année encore, nous pouvons opposer une légion de peintres excellents : M. Olive, auteur de ce beau *Coup de mistral dans l'anse du Prado*, où la mer, d'un bleu intense (la Méditerranée à Marseille !), est bordée de grèves calcinées, aux reflets aveuglants ; M. Auguin dont les eaux charrient des pierres précieuses ; M. Boudin, un poète de la mer et de plus un peintre souvent exquis ; M. Guillemet, dont l'éloge n'est plus à faire ; M. de Latenay, coloriste élégant ; MM. Lapostolet, Rosier, le Sénéchal, Paul Liot, Boudier, etc., etc., tous intéressants à des points de vue divers.

Si les peintres de paysage sont habiles que dire des peintres de fleurs et de nature morte ! C'est ici que l'art d'imitation dit son dernier mot ; on se poisse les doigts devant les fruits mûrs de M. Thurner, tant ils donnent l'illusion de la réalité ; Je préfère cependant ceux de M. Zacharian, aussi vrais quoiqu'ils ne soient pas exécutés en trompe-l'œil ; cet excellent artiste préfère la manière de Chardin ; c'est un sentiment éminemment respectable. Nous avons à vanter, une fois de plus, l'incomparable virtuosité de M. Vollon ; à côté de ce maître peintre, l'habileté de ses émules semble chose facile et naturelle : nous devons cependant des compliments à M. Bail, peintre émérite d'orfèvreries ; à MM. Rousseau, Fouace et Bergeret, qui travaillent dans les comestibles, enfin à M$^{me}$ Villebesseyx et à MM. Ch. Thomas, Lecreux et L. de Schryner ; leurs tableaux de fleurs reposent agréablement les yeux des visiteurs que la promenade au Salon soumet à une rude épreuve.

Dans un second article nous examinerons les autres sections de l'Exposition. Nous venons de parcourir les salles de la peinture ; le plus gros de notre tâche est terminé. Ce n'était pas une mince besogne

de faire un choix parmi les 2.500 tableaux exposés; nous avons dû passer plus d'une fois à côté d'œuvres intéressantes sans les voir : le remaniement des tableaux, qui a lieu au moment où nous écrivons, nous permettra de reconnaître nos erreurs et de rendre justice aux peintres de talent que nous aurions oubliés. Il y aura donc un chapitre des repentirs.

ALFRED DE LOSTALOT.



# ANDREA MANTEGNA

(TROISIÈME ARTICLE [1].)

Ainsi qu'on l'a pu voir par les lettres répétées et presque suppliantes dont nous avons dit la bonne grâce, Louis de Gonzague eut des peines infinies à obtenir de Mantegna qu'il vînt se fixer à Mantoue. L'artiste avait donné sa parole et il ne tenait pas sa promesse. Avant de quitter son atelier de Padoue, il lui fallait finir les fresques des Eremitani et le retable attendu par l'abbé commendataire de San-Zeno à Vérone. Au 29 juin 1459, cette dernière œuvre est à peine achevée ; mais à ce moment, le courrier de Mantoue n'apporte plus à Mantegna une seule de ces dépêches qui contenaient à la fois des reproches et des prières : si le marquis a cessé d'écrire, c'est qu'il a vaincu ; c'est que le peintre s'est enfin rendu à l'appel de son nouveau maître. Telle est du moins l'interprétation que donnait Armand Baschet au silence que garde dès lors sur ce point le dépôt des archives mantouanes. Cette ingénieuse conjecture a été presque partout admise : l'auteur du catalogue du Musée de Berlin fixe approximativement à 1460 l'époque à laquelle Mantegna est allé s'établir à Mantoue.

Cette date, nous l'acceptons aussi ; mais en rapprochant les textes, malheureusement bien peu nombreux, en lisant entre les lignes, nous croyons deviner que Mantegna a fait une première et courte

1. Voy. *Gazette des beaux-arts;* 2e période, t. XXXIII, p. 5 et 177.

apparition chez Louis de Gonzague, tout en conservant à Padoue un pied-à-terre, et peut-être plus que cela, qu'il est allé dire adieu à ses amis de Vérone, et que ce n'est qu'après ces diverses promenades qu'il est venu, avec sa famille, et cette fois à titre définitif, se mettre à la disposition du marquis. Nous sommes frappé de ce fait que, pendant le mois de mai 1460, Louis de Gonzague était à Florence : il est peu vraisemblable que Mantegna soit arrivé à Mantoue alors que le marquis n'y était pas. N'est-il point curieux d'ailleurs de constater qu'en 1461 le peintre fait acte de présence à Padoue? On dirait volontiers que, s'il quitte la ville, ce n'est pas sans esprit de retour. Dans son commentaire sur la vie de Mantegna, Pietro Selvatico rappelle un acte dont il s'abstient de donner le texte et d'après lequel Mantegna aurait acquis en 1461 *le ragioni utili* d'une maison de Santa-Lucia à Padoue, et il ajoute qu'il y demeurait sans doute encore. Quant aux œuvres, elles ne fournissent aucune lumière sur le point qui nous occupe. D'après l'écrivain padouan, l'inscription *Andreas Mantinea Pr P. 1461* se lirait sur une *Madone* que le duc Melzi possédait à Milan en 1849. Selvatico fait le plus grand éloge de cette peinture. Le sujet ne s'écarte pas des motifs connus. Au centre, la Vierge, assise sur un trône luxueusement décoré, a l'Enfant Jésus sur ses genoux. La composition comprend en outre six anges musiciens. Mantegna s'y est montré fidèle à ses méthodes ordinaires en insérant au haut du trône un médaillon, en clair obscur rehaussé d'or, où il a représenté la *Circoncision*. Mais, au sentiment de Selvatico, ce qui caractérise essentiellement ce tableau, c'est que, dans l'ensemble et surtout dans la tête de la Madone, *stupenda per colore*, il y aurait une trace très visible de l'influence des Bellini.

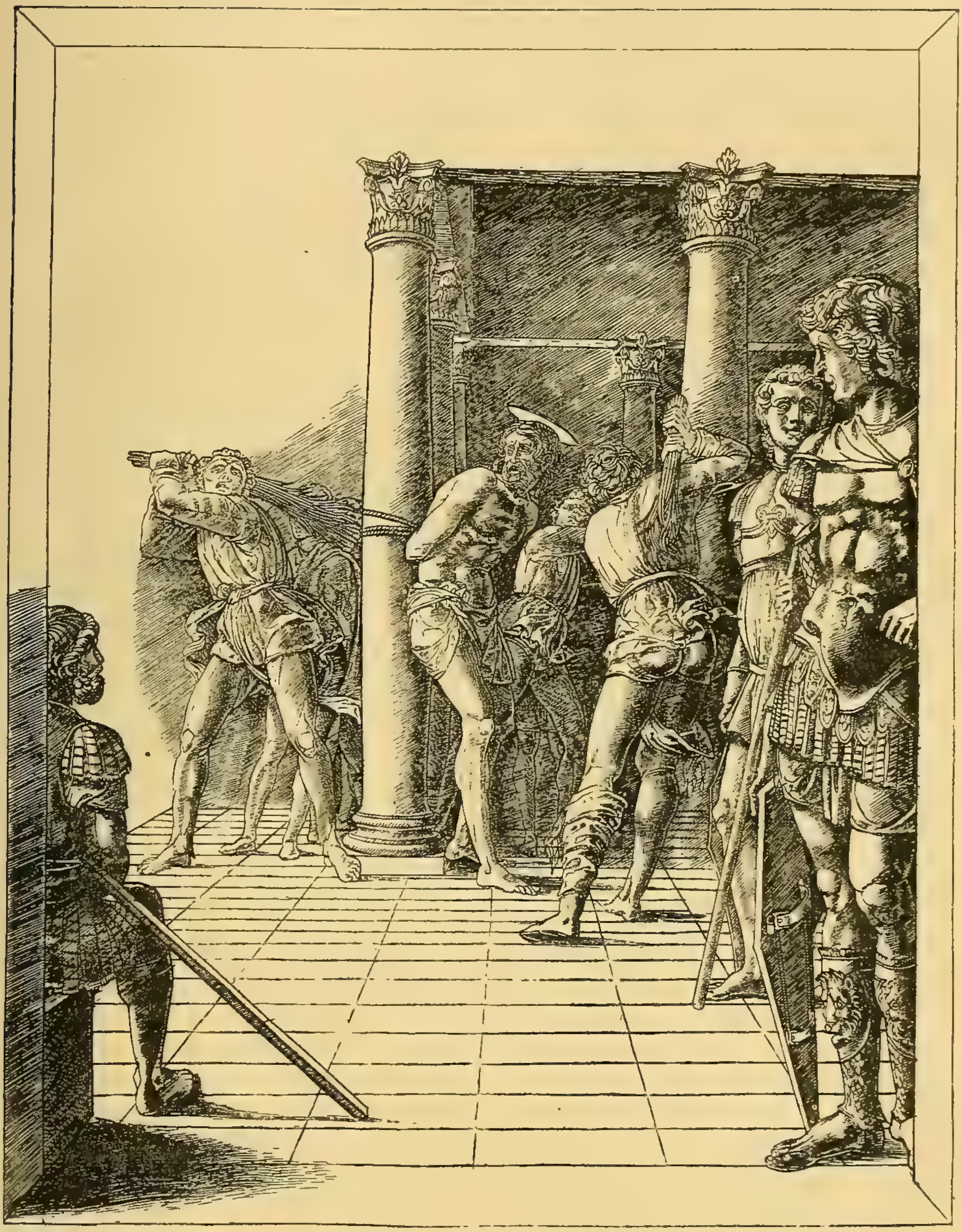
A ce curieux moment de sa vie, Mantegna est un peu en l'air entre Padoue, qu'il a tant de peine à quitter, et Mantoue, où l'appelle son titre officiel de peintre de Louis de Gonzague; mais le marquis semble avoir été un maître indulgent : il permettait quelques absences. Mantegna paraît avoir fait plus d'une apparition à Vérone. Cesare Bernasconi assure, sans citer aucune date, qu'il y est venu plusieurs fois [1]. Nous croyons, comme tout le monde, à une visite faite en 1463. Au lendemain du jour où il avait terminé l'*ancona* de San-Zeno, Mantegna était presque aussi célèbre à Vérone que dans sa ville natale; il y avait des amis, des protecteurs, des confrères en archéologie. Le protonotaire apostolique, Gregorio Corraro, qui s'était montré

1. *Studj sopra la storia della Pittura italiana*. Vérone, 1864.

si impatient à propos du retable de son église, a vécu jusqu'en 1464, et il ne pouvait revoir sans plaisir l'illustre auteur de ce chef-d'œuvre. Un autre savant de la ville, Felice Feliciano, avait pour Mantegna des amitiés particulières. Il en reste une trace écrite. Lorsque l'antiquaire acheva en 1463 son recueil sur les inscriptions de Vérone, c'est au peintre qu'il dédia son livre. Selvatico a d'ailleurs trouvé dans ce volume la preuve que Feliciano n'était pas un épigraphiste toujours cloîtré dans son cabinet d'étude : l'érudit s'est beaucoup promené, et comme il le raconte lui-même, il aimait à entraîner dans ses courses aux environs du lac de Garde ses amis Samuele da Tradate et Mantegna. On mesurait les restes des monuments antiques, on copiait les incriptions lapidaires. Il n'est pas absurde de supposer que, tout en s'associant à ces recherches d'archéologie, Mantegna se permettait çà et là quelque étude de paysage. On sait combien il a aimé à introduire au fond de ses tableaux des rochers et des montagnes : la plaine a rarement suffi à ses horizons accidentés. Il a vu les régions où les Alpes finissent.

Les historiens croient savoir qu'indépendamment du polyptyque de San-Zeno, qui est de 1457 à 1459 et qui, à la rigueur, peut avoir été exécuté en partie à Padoue, Mantegna aurait fait quelques peintures à Vérone. L'usage était alors de décorer les façades des maisons. Dans son livre de 1864, Cesare Bernasconi, résumant les traditions anciennes, assure qu'Andrea peignit à fresque la muraille d'une maison de la *Pescheria vecchia* : il n'en restait alors d'autre trace que les vestiges d'une figure équestre vigoureusement traitée. L'œuvre était sans doute moins ruinée en 1849, puisque Selvatico y voyait encore des ornements d'une parfaite élégance et un combat de Tritons représenté en clair obscur. Mantegna aurait peint également la partie supérieure de la façade d'une maison voisine de la porte des Borsari. Cette habitation appartenait, dit-on, au peintre Niccolo Giolfino, ami de Mantegna, qu'il aurait reçu chez lui [1]. De cette décoration lavée par les pluies, il ne resterait plus qu'un cheval lancé au galop, puissant raccourci dessiné *con molto maestria*. Il est inutile de dire que les traces des peintures que Bernasconi croyait encore voir en 1864 ne sont plus aujourd'hui que des apparences bien malaisées à saisir.

1. Sans discuter l'assertion de Bernasconi, nous ferons observer que, la période active de la vie de Niccolo Giolfino s'étendant de 1486 à 1518, ses relations avec le maître padouan ne peuvent être que fort postérieures à l'installation de Mantegna chez les Gonzague.



LA FLAGELLATION.

(Fac-similé d'une gravure sur cuivre d'Andrea Mantegna.

Si Mantegna, au temps où il était jeune encore, s'est complu à rayonner autour de Padoue, s'il a travaillé à Vérone, comme nous en avons la certitude, il est étrange qu'on ne trouve dans sa biographie aucune preuve d'un séjour à Venise. Le voyage était cependant bien facile : on ne comprend guère que Mantegna n'ait pas fait çà et là quelque visite à ses beaux-frères les Bellini, et que, curieux comme il l'était, il n'ait point eu le désir de voir la ville merveilleuse qui contenait alors tant de trésors. Ses relations avec Venise restent cependant mystérieuses : les œuvres, bien rares, d'ailleurs, qu'on y a pu admirer à partir du XVI[e] siècle n'y sont arrivées qu'après sa mort. L'anonyme de Morelli n'y a vu que le *quadretto* de Mucius Scævola, camaïeu imitant un bronze (chez Francesco Zio), le petit *Saint Christophe* dont nous avons parlé (chez Michiel Contarini) et, dans la même maison, quelques dessins. Dans les églises, rien. Les écrivains du siècle suivant ne signalent à Venise d'autres œuvres de Mantegna que celles qui purent y être introduites après coup par le trafic des marchands ou par de généreuses libéralités.

On ne sait pas à quelle époque est arrivé à Venise le *Saint Georges* de l'ancienne galerie Manfrin, aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts ; mais on s'accorde à dire que cette peinture n'est pas très éloignée du temps où Mantegna terminait les fresques des Eremitani et le retable de San-Zeno. Le dompteur de monstres, très jeune et d'élégante désinvolture, est debout, vêtu d'acier comme un guerrier du XV[e] siècle : il tient à la main la partie inférieure de sa lance, dont on retrouve la pointe triangulaire dans la mâchoire de la bête fantastique gisant à ses pieds. La guirlande de fleurs et de fruits, qui décrit une courbe au-dessus de la tête du soldat légendaire, n'est pas très différente de celle qu'on voit au polyptyque de San-Zeno : quant au paysage sur lequel s'enlève la figure de saint Georges, il nous fait voir de nouveau la montagne aux pentes ardues que nous avons déjà rencontrée aux Eremitani dans le *Martyre de saint Jacques*, et au Louvre, dans le *Calvaire*. Le *Saint Georges* de l'Académie de Venise est peut-être, comme l'a remarqué Selvatico, d'une coloration un peu monotone ; mais le guerrier victorieux est de la plus noble et de la plus charmante tournure. A l'austérité il mêle la grâce.

Ce tableau, nous l'avons dit, ne prouve nullement que Mantegna soit venu à Venise ; mais le voyage supposé devient vraisemblable pour tous ceux qui ont admiré la *Mort de la Vierge*, l'exquise *tavoletta* du Musée de Madrid. Dans une salle décorée de pilastres symétriques, la Vierge, que Mantegna a représentée très vieille, est

couchée sur un lit entre deux grands cierges : les Apôtres l'entourent dans des attitudes attristées, et l'un d'eux, saint Jean, apporte une



SAINT GEORGES, PAR ANDREA MANTEGNA

(Musée de l'Académie, à Venise.)

palme. Au fond s'ouvre une large baie qui laisse voir, sous un ciel très bleu, un paysage à intention maritime. C'est comme le faubourg d'une ville où les maisons baignent dans l'eau d'un golfe ou d'un large canal sillonné par quelques bateaux. Rien, hâtons-nous de

le dire, n'est assez précis dans cette perspective pour éveiller le souvenir positif de Venise; on songe cependant à une bourgade des lagunes, à un rivage voisin de l'Adriatique [1]. J'ajouterai que, pour le caractère des physionomies, pour l'intensité des expressions douloureuses et l'énergie de la couleur, la *Mort de la Vierge* est un Mantegna digne de la plus profonde admiration : on s'explique malaisément que l'œuvre ne soit pas plus célèbre. Les figures, de dimension très réduite, font penser aux tragiques personnages du *Calvaire*. La peinture semble à peu près de la même époque. Vasari ne l'a point connue.

Si nous avons cité le tableau du Musée de Madrid, c'est d'abord parce qu'il est superbe; c'est aussi parce qu'on est tenté d'y chercher un semblant de note biographique, en ce sens qu'il révèle peut-être dans la vie de Mantegna quelques rapides relations avec Venise ou la région environnante. Mais il faut clore ici cette digression sur les promenades de l'artiste autour de Padoue. Hâtons-nous de le suivre chez les Mantouans, qui l'attendent depuis si longtemps. Entrons avec lui dans ce milieu nouveau où son génie, déjà si grand, doit grandir encore.

Une tristesse envahit le cœur lorsqu'on visite à Mantoue l'ancien château des Gonzague. La pauvreté a succédé aux magnificences : dans certaines parties du palais, les murailles sont comme salies par de grandes taches noires et poussiéreuses qui marquent la place de fresques disparues. La guerre a passé là, et la barbarie. Rubens, apprenant au mois de juillet 1630 le sac de Mantoue par l'armée des Impériaux, sent remonter dans son âme une brusque bouffée de jeunesse et s'afflige à la pensée que le pas lourd de l'étranger ait pu fouler le sol d'où il a rapporté tant de souvenirs. Son regret était légitime : la dévastation du château fut terrible. On y voyait des œuvres de Mantegna et de son École. Sans doute, tout n'est pas perdu. Les *Triomphes de Jules César* sont à Hampton-Court, le *Triomphe de Scipion* est à la National Gallery, le Louvre a deux tableaux, le *Parnasse* et la *Sagesse victorieuse des vices*; mais on sait à peine ce qui a péri. Quelles peintures y avait-il donc dans cette vaste salle où, l'enduit étant tombé, on ne voit plus que de lugubres salissures? On pense au grand maître qui fut pendant quarante ans au service de la cour de Mantoue

1. Je dois avouer qu'il y a dans le sentiment que j'exprime quelque chose de conjectural, de téméraire peut-être. Certains écrivains qui se sont occupés du tableau de Madrid ont cru reconnaître dans le paysage une vue du lac de Mantoue. (Julia Cartwright, *Mantegna and Francia*. Londres, 1881, p. 19.)

et dont il ne reste plus de traces, sauf dans une chambre dont nous parlerons à notre aise. Le palais garde encore des plafonds, très ronflants et très prétentieux, de Jules Romain, et le custode vous les montre avec complaisance. Mais Jules Romain conservé ne console pas de Mantegna perdu.

La même aventure est arrivée aux luxueuses résidences que Louis de Gonzague et son fils avaient multipliées autour de Mantoue. Les noms des châteaux sont restés, mais les édifices ont disparu. « La plupart de ces belles demeures, dit Armand Baschet, n'offrent plus aujourd'hui aux regards du voyageur que des ruines désolées, et certaines même n'existent plus que de nom dans quelques pages de l'histoire du pays ou dans les souvenirs de la tradition. » A la fin du XVII[e] siècle, plusieurs de ces maisons de plaisance se voyaient encore. « La Fontana, dit un touriste du temps de Louis XIV, est belle pour la chasse ; Porto, pour les orangeries ; Marmirol, pour les appartements, les peintures et les jardinages ; Goït, — c'est Goïto, — qui est naturellement fortifiée, pour la chasse et la belle veuë ; Poggio-Real, pour les fontaines, grottes, jardinages et peintures ; la Favorite, pour les jardins, les peintures et la pesche [1]. » Ces Gonzague étaient vraiment des marquis de Carabas. Et que reste-t-il aujourd'hui de toutes ces splendeurs? Rêve éteint, visions disparues, dit mélancoliquement Ruy-Blas.

Sur les premiers travaux que Mantegna fut appelé à exécuter lors de son arrivée à Mantoue, c'est-à-dire vers 1460, et qui, comme on l'a vu, doivent avoir été interrompus par une excursion à Vérone, les renseignements sont rares et incomplets. Il y a des lacunes dans les archives des Gonzague, et Baschet, malgré tout son zèle, n'a pu retrouver ce que le temps a détruit. Mantegna fit-il dès le début de grandes œuvres de peinture? On peut en douter. Il paraît avoir été occupé surtout de fournir des dessins pour la décoration des châteaux du marquis, car il savait de l'art tout ce que savait un maître du XV[e] siècle : il n'avait pas qu'une aptitude, et, au besoin, il eût été architecte.

La première lettre dans laquelle le maître nous donne de ses nouvelles est du 28 décembre 1463. Et cette lettre n'est pas un cri de joie ; c'est une plainte pareille à celles dont il reste tant de traces dans sa correspondance. Mantegna, occupé alors à Goïto, écrit à Louis de Gonzague qu'il n'a pas reçu depuis quatre mois les émoluments

1. Huguetan, *Voyage d'Italie*. Lyon, 1681, p. 251.

qui lui sont dus. Goïto était essentiellement un rendez-vous de chasse : à quelle besogne l'artiste consacrait-il son mâle talent? On ne le sait pas. Baschet suppose que ces travaux devaient présenter une certaine importance ; car Mantegna fut longtemps retenu à Goïto : il y était encore le 7 mars et le 26 avril 1464. En même temps, il travaillait pour Cavriana, autre résidence du marquis; mais les lettres du moment sont si courtes et si rares qu'il faut se résigner à ignorer la nature des travaux dont l'artiste fut alors occupé. C'est à peine si l'on peut comprendre çà et là qu'il s'agit d'une décoration architecturale. Le 12 mars 1464 un certain maestro Samuele, dont on ne sait pas bien la fonction, a terminé le *solaro* d'une chambre du château. L'intendant réclame les dessins de Mantegna, afin qu'on puisse continuer le travail commencé. Ces renseignements sont bien vagues : ils nous montrent le maître, employé non à de véritables peintures, mais à des combinaisons d'arabesques destinées à orner des plafonds, des parquets ou des murailles.

Pour l'année 1466, les archives nous fournissent l'indication d'un fait important. Au printemps, Mantegna est envoyé à Florence. Ce n'était pas un voyage d'étude ou de plaisir; il s'agissait d'une mission que lui avait confiée le marquis de Mantoue qui depuis 1451 faisait construire la *cappella maggiore* ou la tribune de l'Annunziata. Ce travail, en vue duquel des plans contradictoires avaient été dressés, donna beaucoup de souci à Louis de Gonzague. Il avait à Florence un agent fidèle et lettré, Giovanni Aldobrandini, qui le tenait informé de la marche de l'entreprise, mais ce fidèle serviteur ne simplifiait pas toujours les affaires, car il se piquait d'architecture, et, lui aussi, il avait son plan, qui fut d'ailleurs écarté.

C'est par une lettre d'Aldobrandini que nous avons quelques minces détails sur le séjour de Mantegna à Florence. Cette lettre, que le comte d'Arco a publiée [1], est du 5 juillet 1466. L'agent du marquis de Mantoue y rend compte à son maître des entretiens qu'il a eus avec Mantegna. Aldobrandini fait même à ce propos une déclaration dont il est superflu de signaler l'importance. Il a reconnu, dit-il, que ce n'est pas seulement sur les choses de la peinture qu'il est bon d'écouter l'artiste : Mantegna, savant pour tout ce qui concerne son art spécial, a sur beaucoup d'autres matières un esprit parfait et une merveilleuse sûreté de vue. Ces qualités, nous les connaissions; mais il n'est pas désagréable de les voir

1. *Delle Arti e degli artefici di Mantova*, 1857, t. II, p. 12.

confirmées par un de ceux qui ont eu la joie d'approcher le grand maître.



RENCONTRE DU MARQUIS DE GONZAGUE ET DE SON FILS, LE CARDINAL FRANÇOIS.

(Fresque d'Andrea Mantegna, au château de Mantoue.)

Sur ce voyage de Mantegna à Florence, nous ne savons malheureusement que ce que nous apprend Aldobrandini, et ce n'est pas assez. Andrea se préparait à partir et devait çà et là s'arrêter en chemin.

Nous voyons par un autre document que l'artiste était de retour à Mantoue avant le 2 décembre 1466. Il a donc pu faire quelque séjour à Florence. Ce n'est pas là une médiocre aventure. Le moment était bon pour étudier la ville enchantée. Mantegna, trop tôt rappelé à la cour de Louis de Gonzague, n'eut pas l'honneur d'assister aux funérailles de Donatello, mort le 13 décembre ; mais pendant son excursion en Toscane, il put voir les premières et les dernières œuvres du maître, celles qu'il ne connaissait pas, si du moins il n'a point fait, aux jours de sa jeunesse, un voyage florentin ignoré des biographes. Mantegna vit aussi bien d'autres merveilles : il lui fut peut-être donné d'échanger quelques paroles avec les vénérables créateurs de l'art moderne. Dans l'été de 1466, Filippo Lippi vivait encore, et Paolo Uccello, et plusieurs de leurs illustres confrères pour lesquels il devait avoir le plus grand respect, et j'ajouterai la curiosité la plus fervente, car beaucoup de ces maîtres, qui mêlaient à leur naturalisme une sorte d'idéal farouche et presque douloureux, parlaient un tout autre langage que celui de Squarcione et des vieux Padouans. Durant quelques mois, Mantegna se sentit vivre dans une atmosphère de nouveautés.

A-t-il travaillé à Florence? La question est des plus douteuses. Vasari a vu à la bibliothèque de l'abbaye de Fiesole une *Madone* tenant l'enfant et entourée de têtes d'anges *che cantano;* il dit que cette peinture, toute pleine d'une grâce admirable, a toujours été tenue pour une *cosa rarà;* mais si l'on veut bien recourir au texte du biographe, on verra qu'il cite cette madone comme une des œuvres que Mantegna peignit pendant son séjour à Vérone et qu'il envoya *in diversi luoghi*. Il ajoute qu'il était lié avec l'abbé de Fiesole ; mais son vague renseignement ne va pas plus loin. On s'est demandé si cet abbé n'était pas Matteo Bosso, qui fut un instant professeur à Padoue. Quoi qu'il en soit, le cadre que Vasari admirait à la *libreria* de Fiesole, et qu'il décrit si sommairement, est malaisé à retrouver et ne paraît pas avoir été peint à Florence.

Nous faisions allusion tout à l'heure à un document du 2 décembre 1466 qui prouve qu'à cette époque Mantegna était de retour à Mantoue. C'est une lettre qu'il adresse au marquis. Elle est curieuse, car elle démontre que l'artiste est loin d'être riche. Un rêve a passé par l'esprit de Mantegna : il voudrait agrandir la maison qu'il habite ou du moins l'exhausser. Pour réaliser son désir, il a besoin de cent ducats, et cette somme il la demande à Louis de Gonzague, non comme un don, mais à titre de prêt, car il s'engage à rembourser l'avance qu'il

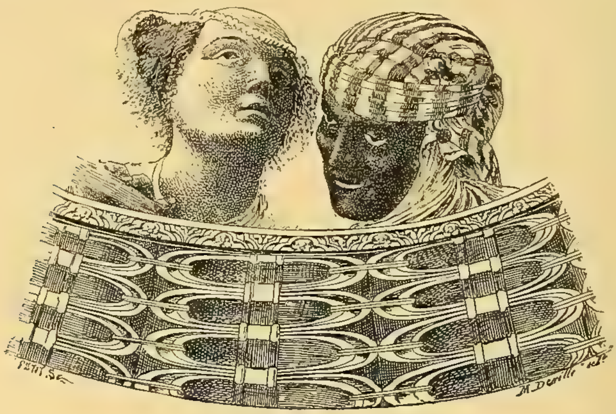
sollicite au moyen d'une retenue de trois ou quatre ducats opérée sur ses émoluments de chaque mois. La requête n'est pas ambitieuse : c'est d'ailleurs celle d'un homme qui entend se fixer définitivement à Mantoue. Si le marquis n'a pas aussitôt fait droit à la demande de l'artiste dans l'embarras, il s'est conduit comme le dernier des croquants.

Pour l'année 1467, les archives mantouanes n'ont rien fourni à leur fureteur breveté. Armand Baschet déclare n'avoir rien trouvé. Faut-il croire à un voyage, à une excursion commandée par le marquis? On ne sait; mais une lettre du 28 juin 1468, écrite sans indication de lieu, fait songer à une absence. Comment interpréter le passage où Mantegna dit à son protecteur qu'il lui semble ne l'avoir pas vu depuis mille ans? Pourquoi lui écrit-il que, grâce à Dieu, il est bien portant, avec toute sa *brigatella,* c'est-à-dire avec toute sa maisonnée? Il lui parle en même temps d'un tableau qu'il a commencé d'après ses ordres et où sera peinte *la istoria del libro.* Quelle histoire, se demandait Baschet? Il y a là un mystère qui n'a pas été éclairci.

A la fin du mois de juillet, à la suite de ce voyage, vraisemblable sinon certain et qui, à vrai dire, n'a peut-être été qu'une promenade à l'une des résidences du marquis, Mantegna est de retour à Mantoue et il est en dispute avec ses voisins. Ce détail nous est connu par une lettre du 27 juillet qu'il écrit à son illustrissime patron pour lui signaler les ennuis que lui suscitent un jardinier et sa femme, gens de grossière étoffe, dont les constantes criailleries et les injures troublent le repos du peintre et de sa famille. Mantegna en veut surtout à la jardinière, cette créature scélérate, cette *ribalda,* qui a épuisé son grossier vocabulaire à l'encontre de l'innocente femme de l'artiste. Il semble que ces récriminations étaient motivées; car le vice-podestat de Mantoue fit savoir aux voisins de Mantegna qu'il leur arriverait quelque mésaventure s'ils ne gardaient pas désormais, vis-à-vis de lui, une attitude plus correcte. Ces requêtes adressées au marquis ont d'ailleurs un accent curieux : elles viennent d'une âme simple et aisément irritable. Mantegna n'aime pas à être troublé dans son travail : il se plaint, non comme un grand homme, mais comme un enfant.

Louis de Gonzague occupait son serviteur à toutes les besognes : il ne lui donnait pas toujours des commissions héroïques. Au moment où tous les princes italiens cherchaient à acclimater chez eux l'art que le XV^e^ siècle a tant aimé, la tapisserie, il serait étrange que le marquis de Mantoue n'eût pas eu recours au talent de Mantegna. Il

eut en effet besoin de lui, et pour un détail qui tout d'abord paraît mince, bien qu'il soit conforme à l'esprit du temps. Le 11 juillet 1469, Gonzague, étant à Goïto, écrit à son peintre ordinaire et lui demande de dessiner tout de suite d'après nature *due galline de India :* il ajoute que l'artiste trouvera au jardin de Mantoue des échantillons de ces poules d'Inde. Pourquoi les portraits de ces bêtes? Parce qu'elles étaient appelées à l'honneur de figurer au premier plan d'une tapisserie. Les Gonzague avaient en effet un atelier qui paraît avoir eu quelque importance. Il reste d'ailleurs évident que Mantegna n'a pas dû se borner à dessiner des poules d'Inde ou autres bestioles pour



FRAGMENT DU PLAFOND CIRCULAIRE DE LA « CAMERA DE' SPOSI ».

(Fresque d'Andrea Mantegna, au château de Mantoue.)

la *tappezzeria* du marquis. Il est inadmissible qu'il n'ait pas fait de véritables cartons, et, sans les connaître, on osera dire que ces inventions devaient être superbes; mais, ainsi qu'on l'a écrit avec raison, il est éternellement « regrettable que nous manquions de détails sur les suites exécutées d'après les dessins du fondateur de l'École de Mantoue[1]. »

Mantegna, on le devine, a eu souvent de plus nobles modèles que les volatiles du *zardino* de son prince. Il paraît avoir fait en 1471 deux portraits dont il serait bien désirable de retrouver la trace. Le 2 août, le marquis, alors à sa maison de Gonzaga, mande à Mantegna qu'il ait à venir le rejoindre tout de suite, et il l'invite en même temps à apporter les deux portraits qu'il vient d'achever : il veut les mon-

1. Eugène Müntz, la *Tapisserie*, p. 164.

trer à un connaisseur, à un peintre, Zanetto da Milano, qui a fait le voyage tout exprès pour voir des œuvres de Mantegna. On ne sait trop ce que sont devenus ces portraits, impossibles à reconnaître aujourd'hui, puisque nous n'avons même pas les noms des personnages dont ils devaient éterniser le souvenir. Dans son commentaire, Selvatico se demande s'ils ne représentaient pas le marquis Louis de Gonzague et sa femme Barbara de Brandebourg, portraits qui en 1849 étaient conservés dans la collection Hamilton. Vraiment, nous n'en savons rien. Il ne serait pas moins curieux de trouver aussi quelques détails




TYMPAN DE LA « CAMERA DE' SPOSI ».

(Fresque d'Andrea Mantegna, au château de Mantoue.)

sur le galant homme, évidemment sérieux et passionné, qui, ayant entendu parler de Mantegna, vient de Milan à Mantoue pour admirer les œuvres du maître. Ce Zanetto, à qui le ciel a donné ces belles curiosités, est un maître que nous ne connaissons pas, mais qui nous est cher [1].

1. Le marquis Girolamo d'Adda, consulté par Baschet, lui répondait que Zanetto da Milano pourrait être Giovanni Ambrogio Bevilacqua. Je me demande s'il ne serait pas possible de le reconnaître dans le Jehannet de Milan que les comptes royaux ont révélé à Léon de Laborde. « 1468 — Maistre Jehannet de Milan, peintre de duc de Milan, pour un tableau où sont tirés, auprès du vif, le feu duc de Milan et son fils. — 41 liv. 5 sols ». *Glossaire*, p. 542.

L'année suivante (1472) Mantegna, à qui toutes les promenades semblent faciles, alla passer quelques jours à Bologne. L'artiste y fut appelé à la requête du cardinal François de Gonzague, l'un des fils du marquis Louis. Le jeune prélat, fort épris des antiquités, avait demandé que son père voulût bien, pour un court délai, lui envoyer Mantegna. Il désirait lui montrer ses camées, ses têtes de bronze et autres reliques vénérables (juillet et août). Le peintre alla rejoindre le cardinal, et pendant deux ou trois jours il leur fut permis de conférer sur les mérites de l'art antique. Ce sont là, je le sais, des faits de minime importance, il est bon néanmoins de les rappeler, parce que, si modestes qu'ils soient, ils ajoutent quelque chose à la physionomie du maître et la précisent. Pendant toute la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, Mantegna est pour les antiquaires un collègue qu'on aime à consulter, un connaisseur qu'on écoute avec respect. Il avait d'ailleurs retrouvé dans la ville des Gonzague l'atmosphère savante dont sa jeunesse s'était nourrie à Padoue et à Vérone. C'est en cette même année 1472, que l'*Orphée* de Politien fut représenté ou récité à Mantoue [1]. Qui sait si, expert au décor comme à la miniature, Andrea n'a pas été mêlé aux préparatifs de cette fête littéraire ?

Au moment où il vivait ainsi dans les choses de l'esprit, Mantegna travaillait au chef-d'œuvre définitif, au monument glorieux qui, avec la chapelle des Eremitani à Padoue, l'a classé parmi les décorateurs immortels et aussi parmi les maîtres qui, en avance sur leur époque, ont donné la vision anticipée et la claire formule de l'idéal prochain. Durant une période qui commence à une date indéterminée et qui s'achève en 1474, Mantegna est occupé au vieux palais de Mantoue. Il y décore la petite salle que les anciens textes appellent la « Chambre des époux », soit en raison des portraits de Louis de Gonzague et de sa femme qui jouent un si grand rôle dans les fresques dont elle est ornée, soit qu'elle ait été ainsi baptisée à l'occasion du mariage de la jeune fille du marquis, Barbe, qui, précisément en 1474, épousa le duc de Wurtemberg. La *Camera de' sposi*, que meublent aujourd'hui une table de bois et quelques chaises, n'est plus qu'une dépendance du dépôt des archives locales, l'*Archivio notarile*. Mais la décoration due à la puissante main de Mantegna y est une parure éternelle, et en fait un des lieux saints de l'Italie. Cette décoration, sur laquelle quatre siècles ont passé, a bien souffert et certaines parties des fresques sont plus qu'à demi

1. Eugène Müntz, *La Renaissance*, p. 107 et 343.

perdues ; mais ce qui en reste est de la beauté la plus rare et présente une importance historique dont nous voudrions donner une idée. Avant Léonard de Vinci, qui n'a guère plus de vingt ans, avant Michel-Ange, qui va naître, le grand artiste padouan enseigne à la jeune Renaissance des choses que Rome doit ignorer longtemps encore, et que Florence elle-même ne sait point. On cherche la préface du XVI$^{e}$ siècle : elle est là.

Dans le tympan placé au-dessus de la porte, sept enfants nus, charmants génies aux ailes de papillon, supportent un cartouche rectangulaire où se lit l'inscription partout reproduite, qui nous apprend que le Padouan Andrea Mantegna a terminé l'œuvre (*absolvit*) en 1474, en l'honneur de l'excellent prince Louis, marquis de Mantoue, et de sa glorieuse épouse Barbara. Deux autres enfants prennent leurs ébats sur le terrain. A droite, un rideau, dont la partie inférieure se relève pour laisser voir un paysage; à gauche, un temple bizarre, fait de colonnades étagées, est posé sur une base à quatre faces comme un cylindre sur un dé. Ce monument et les génies porteurs de l'inscription s'enlèvent sur un ciel lumineux.

Une grande fresque divisée en deux compartiments encadre la porte : elle représente, d'un côté, Louis de Gonzague allant au-devant de son fils, le cardinal François, revenant d'un voyage; de l'autre, les serviteurs de la cour, tenant en laisse des chevaux et des chiens énormes, et attendant que leurs maîtres aient terminé leur entretien. Ici, sauf la décoration d'un pilastre, qui coupe en deux la composition et qui s'agrémente d'une arabesque autrement robuste que toutes les fioritures que rêvera plus tard Jean d'Udine, il n'y a plus rien qui rappelle le goût de Mantegna pour l'ornementation à l'antique : l'artiste entre dans le vif de la réalité contemporaine et féodale; les costumes des personnages, leur physionomie, leur attitude sont à la dernière mode de 1470 à 1474, et toutes les figures sont des portraits. Nulle concession à l'embellissement dans ces loyales effigies : les membres de la famille des Gonzague avaient un nez magistral : Mantegna n'en a point réduit la saillie démesurée; mais tous, dans l'entrevue du père et du fils, ont une gravité d'allure, une conviction qui élève cette scène épisodique à la hauteur d'une page d'histoire. Le paysage, qui sert de fond à la fresque, est détaillé avec amour; Mantegna, descripteur infatigable, a ciselé son horizon et sa montagne; il y a construit une ville avec son enceinte fortifiée, ses tourelles, ses temples à la fois réels et fantasques : la multitude des

accidents auxquels sa fantaisie s'est amusée ne nuit cependant pas à l'effet d'ensemble : le drame humain conserve sa gravité et son mouvement au milieu du luxe et de l'immobilité du décor architectural.

Sur une autre muraille, au-dessus d'une cheminée, si ma mémoire ne me trompe pas, est une fresque malheureusement très délabrée et aujourd'hui peu visible. Elle représente une réunion de famille, et c'est là qu'on voit la marquise Barbara de Brandebourg trônant, comme une matrone respectée, au milieu de ses pages, de ses bouffons et de ses nains. C'est encore une sincère image de la vie seigneuriale au xv<sup>e</sup> siècle; si mutilée qu'elle soit, l'œuvre garde, avec une coloration robuste, un caractère à la fois puissant, intime et farouche.

Les deux autres murailles de la *Camera de' sposi* ne conservent plus aucune trace de décoration; mais il reste un plafond circulaire, une sorte de lunette où l'on voit des enfants en raccourci et des femmes montrant leur tête au-dessus d'une balustrade. Ces figures sont véritablement dans l'air. Et c'est ici, comme dans le tympan où les génies ailés portent le cartouche en l'honneur de Louis de Gonzague et de Barbara, que Mantegna se révèle le plus prodigieux des maîtres et le plus avancé. Il sait la perspective des formes vues de bas en haut, mais il sait aussi le glissement du rayon sur les chairs doucement modelées, la limpidité de l'atmosphère ambiante, la transparence des demi-teintes fines, en un mot, toute la lumière. Je voudrais insister sur ce point, l'un des plus graves que présente l'histoire de l'art au xv<sup>e</sup> siècle. Mantegna ne se borne point à annoncer les merveilles de l'avenir : dès 1474, il les réalise. J'appelle à mon aide un nom qui dira tout. Pour saluer la naissance de l'enfant merveilleux qui sera le Corrège, il faut attendre vingt ans encore. Mais à quoi bon ajourner l'explosion de notre joie? La grâce vivante de Corrège, la caresse de la lumière sur les formes nues, tout ce que Parme doit aimer au siècle qui vient, tout est dans le Mantegna victorieux du passé, dans le Mantegna du palais de Mantoue.

Après avoir montré ce fier et charmant génie triomphant des difficultés suprêmes, comment oser dire que le héros n'a peut-être été qu'un homme et qu'au lendemain de cette grandiose escapade dans le sublime, il a eu des aventures petites, presque vulgaires? L'aveu est pénible, mais il le faut faire. Mantegna était propriétaire d'un jardin à Boscoldo, près de Mantoue. Ce jardin, de proportions

modestes, il l'aimait comme un parc princier. Il en chérissait tous les arbres et plus que tous les autres un cognassier qui, au mois de septembre 1475, était tellement couvert de fruits que les branches surchargées pendaient jusqu'à terre. Une nuit, les fruits de cet arbre merveilleux, les *pomi chodigni*, écrit Mantegna, disparaissent, et l'artiste, un peu prompt peut-être à l'accusation, pousse des clameurs désolées, et se plaint, dans une lettre à Louis de Gonzague, que ses coings lui ont été frauduleusement enlevés par ses voisins les deux frères Aliprandi, avec lesquels il était d'ailleurs en procès au sujet d'une délimitation de terrain. Il faut voir dans la *Gazette* de 1866 les pièces de cette affaire, regrettable, comme le dit fort bien Armand Baschet, si elle devait entamer en quoi que ce soit la « divinité » du noble artiste. A en croire Aliprandi, accusé peut-être un peu trop vite, Mantegna aurait été un voisin incommode et de méchante humeur. Il semble en effet que l'auteur des fresques du palais de Mantoue se serait conduit en homme avisé s'il n'avait pas dépensé tant d'écriture à propos d'une aventure aussi peu dramatique. On souffre à la pensée que des choses mesquines aient pu, en certains jours de prose, hanter l'âme du grand lyrique.

Les peintures de la *Camera de' sposi* méritaient une récompense exceptionnelle. Louis de Gonzague était satisfait du peintre qui l'avait si admirablement servi. En 1476, il lui fit don d'un terrain proche de l'église de Saint-Sébastien, et sur cet emplacement Mantegna commença à construire une maison, dont le payement paraît avoir été assez difficile. Ridolfi assure que l'artiste décora à fresque cette *casa*, qui, elle aussi, fut ravagée lors du sac de Mantoue, en 1630. Dans cette retraite silencieuse qu'il devait emplir de curiosités et de débris antiques, Mantegna aurait pu vivre heureux et tranquille; mais, soit qu'il ait été mal habile à gérer ses finances, soit que, conformément à l'usage, il ait été inexactement payé par son prince, il fut bientôt aux prises avec les embarras d'un budget déséquilibré.

Cette pénurie, si fréquente au XV^e^ siècle, apparait avec évidence dans une lettre adressée le 13 mai 1478 à Louis de Gonzague. Le pauvre Mantegna est assailli par de grands ennuis : il se sent devenir vieux; ses charges ont augmenté, il a des enfants, une fille qu'il faudra marier, et il déclare, non sans amertume, que le marquis oublie trop les promesses qu'il lui a faites, dès 1458, lorsqu'il l'a attaché à son service. Mantegna parle aussi de la maison qu'il

construit et dont les travaux, par des raisons qu'on devine, semblent avoir marché avec une extrême lenteur : le prince s'était engagé à lui venir en aide pour assurer le payement de la dépense : il ne l'a point fait. Il résulte de la réponse du marquis, en date du 15 mai, que les réclamations du peintre ne sont pas sans fondement. Louis de Gonzague, empêché, a fait tout ce qu'il a pu, mais les temps sont difficiles, les recettes espérées sont d'un recouvrement tardif; il faut patienter, et il console de son mieux l'artiste en lui disant qu'il ne l'abandonnera pas. Cette lettre est la dernière que le marquis écrivit à Mantegna : tombé malade le mois suivant, il mourut le 12 juin 1478, après avoir présidé pendant trente-quatre ans aux destinées du marquisat de Mantoue. Il laissait à son héritier Frédéric le soin de liquider la situation et d'achever les travaux qu'il avait entrepris. Mantegna, qui se croit vieux, est dans toute la force de l'âge; il est en pleine possession de son génie et de sa renommée, et cependant il n'assiste pas sans inquiétude au début d'un règne nouveau. Dans son rôle de financier et de bâtisseur, il ressemble au prince qu'il a servi. Lui aussi, il a des dettes : comment payera-t-il sa maison?

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)



CYBELE

# LES BALS DE MARIE-ANTOINETTE

(D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS.)

---



C'était la jolie date du costume des femmes, l'hiver 1775, au moment où Marie-Antoinette, de retour du sacre, commençait son règne de fêtes et d'élégances. Déjà, depuis 1770 et aux mariages de Monsieur et du comte d'Artois, la magnificence des habits avait été poussée à un point encore inconnu; mais un goût neuf et plus français peut-être allait se mêler de l'art de l'ajustement. Même le décor des divertissements de Versailles se renouvelait pour rajeunir le cadre des plaisirs de cour. A vue de pays ou en s'arrêtant aux relations du *Mercure* tout seul, on s'imagine ce luxe des réjouissances comme le résultat naturel de la vie d'alors, et il faut avoir eu en mains les archives des Menus-Plaisirs du roi pour soupçonner le petit monde d'artistes chargés des détails du faste de la cour. Toute une école de décorateurs et de costumiers vivait à Versailles, sous l'administration directe des premiers Gentilshommes de la Chambre, et c'était là d'où sortaient depuis Louis XIV les modes françaises et les lois des plaisirs officiels. Et le ton de Versailles devenait le ton de la ville, le ton des provinces,

le ton des cours d'Europe, sans répandre bien loin pour cela les noms de ces modestes dessinateurs et peintres occupés toute leur existence aux plus coquettes inventions décoratives. Car c'est à peine si, même au fort des fêtes de Louis XV, les contemporains connaissaient les ateliers de ces habiles gens établis aux soupentes de l'hôtel des Menus ou aux magasins d'habits des ballets du roi. Et, pourtant, ne devaient-ils pas une bonne part de leur grâce brillante à cette académie travailleuse de costumiers à façon et de décorateurs de fêtes?

Essayons un moment de nous ouvrir ce petit monde et de nous arrêter, au moins, aux principaux. Les bals de Marie-Antoinette furent l'occasion de leurs plus délicats efforts : ce sera donc d'à-propos de traiter de ces artistes sous le titre même d'un de leurs succès.

Papillon de la Ferté. — Intendant des Menus-Plaisirs depuis 1760, Papillon avait charge d'ordonner toutes les réjouissances de cour. Un maître organisateur celui-là, actif comme Beaumarchais, imaginateur comme Servandoni! Il menait toutes les sortes de besognes : directeur de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne, de l'Opéra; régisseur en grand des spectacles de Versailles, de Fontainebleau, de Compiègne, de Choisy, de Marly; auteur d'une *Vie des peintres*, gráveur les jours de pluie et graveur habile homme, amateur les jours de vente, collectionneur les jours d'exposition et collectionneur des toiles de Le Prince, de Casanova, de Robert, de Lallemand, d'Olivier, de Juliart, du chevalier de l'Espinasse! Il se donna tout âme à ses trente années d'exercice, se faisant lui-même une éducation d'art pour mieux être en état de conduire sa partie. Dès le premier jour, il commence par un travail de recherches à travers les *Gazette de France* et les *Mercure*, notant et transcrivant les récits de réjouissances et de cérémonial depuis 1605, afin d'avoir recours à cette collection dans les circonstances et de donner des lumières et des idées aux artistes des Menus. A cet historique, il apprenait le nom et l'œuvre de ses prédécesseurs, Guillemot, Philippe Lebègue, Pierre Olivier, Delaunay, Lefebvre et Gilles Boileau, Duché, avec Pierre de Soubeyran, son trésorier, Danet et Villegenou, Ferrand de Saint-Disant l'homme du sacre de Louis XV, Lenoir de Ceindré, Blondel de Gagny, de Bonneval et de Curis. C'étaient autant de maîtres ordonnateurs lui apparaissant chacun avec ses artistes en titre : Vigarany, Torelli, de Gissey, Bérain, Meissonnier, Perrot, les quatre frères Slodtz, tous esprits alertes, toujours prêts aux impromptus de fêtes. Fort de cette

érudition, M. de la Ferté s'essayait aussitôt à la conduite de grandes réjouissances. L'époque allait d'ailleurs servir sa bonne volonté par la circonstance des mariages des petits-fils de Louis XV. Tout de suite, dès le carnaval de 1763, le succès avait accueilli son début, avec le *Bal du May*, si bien gravé par Martinet. Douze ans plus tard,



COSTUME DE LA REINE MARIE-ANTOINETTE.

(Recueil de Bocquet, au Cabinet des Estampes.)

mois pour mois, après les noces du Dauphin, du comte de Provence, du comte d'Artois, c'est-à-dire le lendemain des fameuses décorations de Versailles, où Papillon surpassa presque les *Plaisirs de l'île enchantée* de 1664, d'autres ballets, ceux-là plus décisifs pour l'honneur d'un intendant des Menus, vinrent préoccuper sa fantaisie. Il s'agissait, en effet, d'inaugurer le règne de Marie-Antoinette d'une manière délicate et digne d'elle, et comme le ballet était son goût décidé en fait de divertissements, Gardel et Noverre devinrent du

coup les conseillers de Papillon. On se régla sur leurs pas de menuet, sur leurs figures de quadrilles, pour le caractère à donner aux costumes et aux ornementations. Sous ces deux maîtres à danser, l'intendant des Menus aurait fort à faire s'il voulait remplir les vues de la cour, car rien de trop magnifique ne pouvait encadrer leurs ballets. Et, néanmoins, Papillon réussit à la tâche au delà de l'attendu. « Tous ces lundis de janvier et février 1775, écrit-il dans son *Journal*, il y eut bal tant chez la reine qu'à la salle de spectacle et au salon d'Hercule ; les Menus ont fait tous les arrangements et décorations et l'on en a été content. »

Challe. — Celui-là était le porte-crayon de M. de la Ferté, c'était le dessinateur du Cabinet du roi. Un matin, Challe quittait son atelier de peintre d'histoire pour prendre la succession de Michel-Ange Slodtz. Sa charge de professeur de perspective à l'Académie royale le préparait, de reste, aux besognes courantes de son nouvel emploi : maquettes de décors de théâtre, projets de feux d'artifice, plans des pompes funèbres ou des pompes joyeuses, toutes les sortes d'inventions de fêtes. Pourtant, il y avait eu lutte entre académiciens et M. de Marigny avait été prié de classer lui-même les candidats selon ses préférences. Ils se présentaient trois : de Machy, de Wailly et Challe. Machy se consola, sans rancune, de son échec, et les mois où ses tableaux d'architecture trouvaient moins d'acheteurs, il ne fit pas difficulté de se mettre badigeonneur de théâtre aux ordres de Challe. Aussi le rencontre-t-on au mariage de 1770 auprès de Canot, de Sarrazin, de Subraut et des deux Baudon, brossant les *fermes* et les châssis de décors de l'immense salle de spectacle toute fraîche sortie des mains de Gabriel. Pour de Wailly, Catherine II se chargea, sans y voir malice, de compenser un peu l'avantage de Challe, car elle l'appela en Russie comme ordonnateur de son sacre et le retint de longues années avec le titre de premier architecte de l'impératrice. Cependant Papillon n'eut pas lieu d'abord de faire bonne mine au plus heureux des trois. En effet, l'héritage des Slodtz n'était point si commode à recueillir, après les merveilles décoratives des quatre frères. Justement, Michel-Ange Slodtz était mort sur un de ses chefs-d'œuvre, le palais de Vénus de l'acte de *Psyché;* aussi ce souvenir, par trop de la veille, rendait le meilleur début sujet à caution. Il en arriva comme le voulait le sort : Challe fit des désillusions au premier essai ! et il s'agissait des décors du *Siège de Calais!* Mais ce fut vite réparé, pour l'honneur de l'Académie. A l'école du jour le jour, le maître de pers-

pective sut rompre ses principes aux nécessités de l'emploi et ses architectures imaginées devinrent ensuite des modèles. Il s'en tint même, de préférence, aux projets d'ensembles, laissant presque en entier les détails aux Bocquet.

Les Bocquet. — Ils étaient toute une tribu, ces Bocquet. Trois, quatre, cinq générations, pour le moins! Alors, comment s'y recon-



Mme DUGAZON (LA COMTESSE).

(Recueil de Bocquet, au Cabinet des Estampes.)

naître sur les comptes des Menus-Plaisirs, car les gens des bureaux ne se montraient pas autrement soucieux des prénoms de cette belle famille? Dès 1730, il y a un Bocquet père et un Bocquet fils; en 1760, autre père, autre fils; en 1780, troisième père, troisième fils. Ils se repassaient ainsi leur survivance, tout comme un bien propre avec les recettes de la profession. De fait, ils étaient dessinateurs en chef des habits de la cour, entretenus et appointés bien au delà du dessinateur du Cabinet du roi. Mais leur supplément de gages les aurait mal servis

auprès des Slodtz et de Challe, et ils n'auraient pas logé, un siècle, en cour, s'ils ne s'étaient rendus nécessaires par un secret de famille. Depuis Bonnart et Meissonnier, c'étaient eux seuls les artistes du costume de cérémonie et du costume de théâtre sans compter leurs autres attributs. Le père des pères Bocquet s'était commencé la main par le métier de décorateur, du temps où Perrot travaillait sous Meissonnier; puis, peu à peu, on avait fait ses fils peintres d'habits de théâtre. C'était l'apprentissage tout naturel pour dessinateurs de costumes. Cet art de peintre sur habits descendait des ballets de la Régence par Bérain, Plet et Geoffroy, et tout de suite les Bocquet y virent matière à progrès : ce fut donc de 1740 à 1760 leur grande affaire de famille. Leurs mémoires d'ouvrages, détaillés dans les registres des Menus, apprennent, dès la première ligne, la nature de ces travaux. Prenons au hasard : Voyage de Fontainebleau en 1753. — Compte de peinture des habits de théâtre fait par le S. Bocquet.

Pour l'*habit de Pomone*, peint la jupe, la draperie de deux partyes différentes, le corps, les manches, le tout en fruits et fleurs colorés au naturel, pour ce . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 84 liv.

*Habit de Cérès*, avoir peint la jupe en guirlandes formées d'épys de bled, de barbeaux et différentes fleurs du bled, pour ce. . . . . . . . . . 30 »

*Habit de Diane*, avoir peint la jupe en branches de chesne et feuilles de bois . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 20 »

*Habit de Bacchus*, avoir peint sur le *tonnelet* des branches de vigne et raisins formant des berceaux. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 24 »

*Habit de la* Terre, avoir peint sur le *tonnelet* huit partyes en fleurs, fruits, cornes d'abondance. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 24 »

*Habit de l'*Air, avoir couché en or et peint toutes les partyes séparées sur le *tonnelet* formant des queuts de paon et différentes plumes séparées adhérans aux ornemens. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 36 »

*Habit de l'*Eau, avoir argenté et peint toutes les cocquilles et roseaux sur la jupe, pour former la double guirlande entre les partyes de gaze rayée et bordée de feuilles d'eau. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 96 »

*Habit du* Feu, avoir peint huit partyes de taffetas blanc sur la jupe en flammes de feu.. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 78 »

Tous les Éléments, toutes les Saisons, les Ages, les Mois, les Nymphes émues, les Fleuves, les Songes, tous les Triomphes de l'Amour, tous les Arts, toutes les Fées, tous les mascarons mythologiques venaient se faire peindre par les Bocquet avant de descendre en scène. Et c'était bien de la vraie peinture avec couleurs au vernis sur fond d'or, ces ornementations de *tonnelets* et de jupes allégoriques où ils pouvaient mettre toutes les facettes imaginables. Mais, l'ambi-

tion aidant, cet emploi ne leur sembla plus si acceptable à moins de certaines conditions d'initiative toutes particulières. La dépendance aux Slodtz et à Challe était devenue gênante à cette grande race des Bocquet, et ils demandèrent aux premiers Gentilshommes de la Chambre la conduite exclusive des costumes de théâtre et de cour. Ce fut une révolution de palais. Une fois maîtresse du titre de dessinateurs d'habits, la famille put se livrer aux plus coquets caprices d'imagina-



DAUBERVAL (ISMÈNE, 1773).

(Recueil de Bocquet, au Cabinet des Estampes.)

tion, sans craindre d'en faire profiter le dessinateur du Cabinet du roi, car désormais le contrôle du premier artiste des Menus-Plaisirs allait être purement platonique sur cette partie, et cela au vu et au su de tout le monde. D'ailleurs Challe ne trouva pas mauvais, au contraire, cette atteinte à ses attributions, tellement les petits mérites décoratifs des Bocquet lui parurent convenir à merveille aux besoins du goût. Et, de fait, un peintre d'histoire de son acabit ne se serait jamais avisé de jolies suites de dessins de costumes comme on en voit chez M. de Goncourt, aux Estampes et à l'Opéra, sous la signature des Bocquet. Il courait, depuis Daniel Rabel et les ballets de Henri IV, une mode d'habits de théâtre d'un pittoresque fantastique

où l'anachronisme semblait le moindre défaut. Tout était permis, et le docte Dandré-Bardon se voilait la face, indigné de voir ses livres sur le *Costume des anciens peuples* si mal observés par les Menus. C'étaient, surtout, ces diables de dieux et de héros les plus maltraités de l'affaire : on ne saura jamais comment Vigarany, Bérain et les Slodtz ont culotté Jupiter! Les Bocquet avaient trop la tradition au bout des doigts pour changer rien aux usages du vieil Olympe de théâtre, et Sophie Arnould en Andromède continua de porter la perruque à grandes boucles. Seulement, là où leur esprit s'ingénia, ce fut aux inventions d'habits de ballets, ballets de caractère des danseurs ordinaires du roi et ballets des bals parés de Marie-Antoinette. Même aux mariages de 1745 et 1747, il ne s'était rien fait de comparable à leurs dessins de 1775, comme grâce légère et souplesse d'agrément. Les goûts d'élégance de la reine encourageaient et récompensaient du reste chacune de leurs nouveautés.

« Les spectacles des bals chez la reine, écrit Papillon, furent des plus magnifiques tout ce mois de janvier; les Bocquet ont été sur les dents, car la reine imaginoit toujours des quadrilles nouveaux et ordonnoit des habits au moment qu'on s'y attendoit le moins, à quoi les Bocquet devoient suffire, ce qui les occupoit fort. Et tous les habits auroient été trouvés merveilleux si la D^lle^ Bertin s'étoit toujours conformée aux dessins des messieurs Bocquet... » Malgré cette étourdie de Bertin, la Bertin prédécesseur de M^me^ Eloffe, Marie-Antoinette, paraissait satisfaite, car, en octobre 1775, « elle vouloit voir exécuter sur le théâtre de Fontainebleau, par les sujets de l'Opéra, les ballets qu'elle avoit dansé le carnaval dernier, et ce avec les habits ».

Mazières et Sageret. — Mais il ne suffisait pas de bons costumiers comme les Bocquet ou Martin ou Bellanger, pour faire le succès des bals de cour. La reine tenait encore au soin des ornements de l'ensemble, c'est-à-dire à la beauté de ses « spectacles de bals ». C'était bien, en effet, des « spectacles » au sens de Papillon, et les décorateurs s'y employaient à tous les lambris de voussure. Tantôt la salle du petit théâtre, tantôt le salon d'Hercule, tantôt Trianon se trouvaient désignés comme lieux de divertissement; alors c'était affaire aux peintres décorateurs des Menus de tapisser à la détrempe les panneaux et enjolivements nécessaires, car même sous les voûtes de Lebrun et de Lemoyne, on aimait avoir aux quatre coins du bal des semblants de préparatifs en rapport avec la fête. Par moments, d'ailleurs, il y avait occasion à de vrais travaux décoratifs, les fois où la

reine décidait de donner le bal dans des endroits du Château mal aménagés pour cet usage, mais de dimensions plus mignonnes et plus intimes. « Menus-Plaisirs de 1780. — Payé au Sr Mazières la somme de 4,000 livres pour ouvrages de peintures et décorations pour les bals de la reine, sçavoir : *dans l'antichambre de la reine*, fait une décoration pour en former une salle de bal d'ordre ionique, composée de vingt pilastres avec bases et chapiteaux, peintures, marbres,



LAUY (LES PLAISIRS DANS CANENTE, 1765.)

(Recueil de Bocquet, au Cabinet des Estampes.)

architecture et ornemens; avoir peint six dessus de porte en coloris dans un enfoncement; avoir peint dans la grande niche un groupe de figures de marbre blanc, avoir peint tant en chapiteaux que sur le reste de la décoration cent vingt pieds de fleurs de coloris... » Ce Mazières, avec son style à la grecque pomponné, s'était fait connaître au sacre de Louis XVI par de nombreuses peintures de circonstance dans la cathédrale de Reims; aussi l'occupa-t-on aux fêtes du Château comme tapissier de goût des intérieurs de salles. Il eut pour second le « Sr Sageret », peintre de théâtre et badigeonneur des gondoles de Versailles. Celui-là se signalait au mariage de Mme Clotilde, avec ses décors du *Connétable de Bourbon* et de l'opéra de *Médée et Jason*. Entre eux deux les besognes de préparatifs avaient bientôt fait d'être impro-

visées au gré de Marie-Antoinette, et si de la sculpture en relief ou en grisaille se trouvait devoir compléter les ornementations de peinture, ils appelaient à leur aide Bocciardi, Bocciardi l'homme des rondes bosses des Menus !

Moreau. — En 1778, après la mort de Challe, la charge de dessinateur du Cabinet du roi devenait, comme à la disparition de M. A. Slodtz, un but de compétitions pour plusieurs artistes bien en cour. Il y eut cinq candidats également patronnés auprès de messieurs les Gentilshommes de la Chambre : Moreau présenté par le maréchal de Duras, l'architecte Pâris poussé par le duc d'Aumont, le peintre d'histoire Durameau protégé de M. d'Angevilliers, Hubert Robert et l'éternel de Machy tous deux créatures du duc de Villequiers. Dans leur embarras à contenter tout le monde et pour faire le plus d'heureux possible, les premiers Gentilshommes imaginèrent de partager la place en trois et ils nommèrent Pâris dessinateur du Cabinet, Durameau peintre du Cabinet et Moreau graveur du Cabinet du roi. Des trois élus, Moreau était le seul à savoir un peu les détails de la charge, du moins à vue de pays par ses grandes pièces dessinées ou gravées en 1770 et 1775, d'après les réjouissances du mariage et du sacre de Louis XVI. Il aurait même pu se plaindre avec plus d'une raison de cette manière d'entendre le partage des biens, car ses titres à la place entière s'appuyaient sur dix années d'attache aux Menus-Plaisirs; mais, il est vrai, ces dix années où Moreau eut le brevet de *dessinateur des Menus* ne lui avaient pas mis une fois la plume en main pour le compte des bals de cour, et cela par un effet de la jalousie des Bocquet.

D'ailleurs, mieux valut cette combinaison dans l'intérêt même du petit maître : il conservait ainsi et plus officiellement encore son emploi de graveur des fêtes de Louis XVI, sans avoir à sortir de son art habituel ni à se dépenser en projets et dessins de toute espèce sous les yeux de Papillon. Au reste, ce par où Moreau se rattache, le plus heureusement pour nous, aux bals de Marie-Antoinette, c'est justement par son outil de graveur. Il lui a suffi d'une seule planche pour nous mettre au fait de ces délicats Plaisirs : encore est-ce un sujet un peu indirect aux réjouissances de cour, son *Bal masqué de l'Hôtel de Ville* en 1782; mais, malgré tout, on en tire une idée déjà bien avantageuse de ces assemblées de fêtes intérieures où Versailles donnait le ton à l'Europe élégante.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

# BIBLIOGRAPHIE

## Le livre des Peintres de Carel van Mander,

traduction de M. Henri Hymans [1].

Le conservateur du cabinet des Estampes à la Bibliothèque royale de Bruxelles a la plus belle ambition du monde : il veut être utile à ses contemporains. Travailleur infatigable, il est persuadé que lorsqu'un galant homme est parvenu à apprendre quelque chose, il doit sans trop de retard mettre ses confrères dans le secret de ses trouvailles, afin de restreindre au minimum le nombre des infortunés les plus authentiques, je veux dire des ignorants. C'est à cette excellente pensée que nous devons l'*Histoire de la gravure dans l'École de Rubens*, les *Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Flandre, Un tableau retrouvé de Jean van Eyck, Marin de Romerswael* et bien d'autres notices publiées dans le *Bulletin* de l'Académie de Belgique ou dans celui des Commissions d'art et d'archéologie. Ces volumes ou ces brochures révèlent la plus vive passion pour la vérité historique et abondent en révélations nouvelles ; mais parmi tous les travaux de M. Henri Hymans, celui qui mérite le mieux la reconnaissance des pinacographes dans l'embarras, c'est la traduction annotée et commentée du *Livre des peintres* de Carel van Mander.

Jamais traduction ne fut plus nécessaire et plus désirée. Sans faire de Van Mander un héros indiscutable, nous ne lui connaissons, nous autres Français, qu'un seul défaut : le digne historien des peintres néerlandais n'a pas prévu notre ignorance : il a écrit son livre en flamand. Pour les profanes, dont le nombre est considérable, *Het Schilder-Boeck* est illisible, et la vue seule de cet in-quarto est un supplice qui dépasse de beaucoup en intensité les ennuis de Tantale, car on sait qu'il y a dans le volume de Van Mander une multitude de renseignements et l'on ne peut y atteindre, en raison des broussailles qui en défendent les approches. Ce livre c'est l'île bizarre, l'île « sans bords » dont Boileau a parlé. Grâce à M. Hymans, nous pourrons désormais débarquer au rivage longtemps interdit. La conquête n'est point médiocre, car, bien que le *Schilder-Boeck* ait été utilisé jadis par quelques écrivains qui l'ont plus ou moins compris, il permettra encore plus d'une surprenante découverte à ceux qui entendent l'histoire à la moderne.

1. 2 vol. in-4°, avec un grand nombre de portraits. (Librairie de l'Art ; 1884 et 1885). Ces deux volumes font partie de la Bibliothèque internationale publiée sous la direction de M. Eugène Müntz.

Van Mander a terminé et relu son manuscrit en 1604. Pour écrire ce gros volume, il avait dû, pendant bien longtemps, interrompre l'exercice de son métier. Il était peintre, et, en se livrant à la rude besogne littéraire, il croyait faire une infidélité à la muse de sa jeunesse. Un mot presque touchant se lit aux dernières pages de son livre. « Il est grand temps, dit l'historien, qu'ayant relaté comment ont peint les autres, je m'en retourne à mes propres pinceaux, afin de constater si moi-même je puis faire quelque chose qui vaille. » Malheureusement l'artiste écrivain n'eut guère le loisir de tirer au clair la question qui lui paraissait douteuse. Il mourut à Amsterdam, le 11 septembre 1606, âgé de cinquante-huit ans, mais jeune encore par l'intelligence et par la passion pour les belles choses. Moins heureux que Vasari, Van Mander ne put pas corriger et compléter son livre. Il donna lui-même l'édition princeps publiée à Harlem vers la fin de 1604; mais il n'était plus là lorsque, peu d'années après, le volume fut réimprimé (en 1617?) avec un frontispice nouveau.

Considéré comme peintre, Carel van Mander, flamand au début, hollandais au dénouement, n'est peut-être pas un demi-dieu. M. Hymans, qui lui a consacré au seuil de sa traduction une excellente biographie, le traite avec ménagement. Il est mieux placé que nous pour rendre justice à l'artiste : il a, comme c'était son devoir, recherché et étudié ses œuvres un peu oubliées aujourd'hui. Pour nous, nous ne connaissons guère de Van Mander que la peinture du musée de Harlem, l'écusson orné d'une inscription en mémoire du voyage de Linschoten à la Nouvelle-Zemble. L'œuvre, signée du monogramme et datée 1595, n'a vraiment pas une grande signification. Nous avons vu aussi, à Saint-Martin de Courtray, un *Martyre de sainte Catherine*, panneau central d'un triptyque dont les volets ont disparu. « On ne peut dire, écrit fort bien M. Hymans, que se soit là une œuvre de maître. » Nos souvenirs, déjà anciens, ne nous rappellent cette *Sainte Catherine* que comme une peinture très voisine de la fin du XVI^e siècle et dont les colorations hasardeuses ne sont pas sans dureté. Pour le style, Van Mander est un décadent; c'est un peintre qui est arrivé à Rome en 1575, c'est-à-dire beaucoup trop tard. Il n'a connu l'Italie qu'aux heures tristes des Zucchero et de Baroche. A ce moment, et pour ceux du moins qui n'étaient pas fermement trempés, une visite à l'enchanteresse était presque une imprudence.

La littérature de Van Mander vaut mieux que ses tableaux, car elle est instructive. Que peut-on reprocher au *Livre des peintres?* Çà et là quelques excès de rhétorique dans le goût du temps. Aux derniers feuillets de son ouvrage, l'auteur commence un chapitre par la phrase suivante : « Pendant que le terrible Mars épouvante notre contrée du bruit de ses foudres et fait dresser sur la tête du Temps ses cheveux gris, on s'étonne de trouver encore dans nos Pays-Bas un si grand nombre d'hommes appliqués à la culture de notre art pacifique. » On le voit : c'est du pur 1604; c'est la manière d'un ami de Henri Goltzius, et d'un lettré qui a lu, non sans plaisir, les vers fastueux dont furent saluées l'arrivée en France de Marie de Médicis, et bientôt la naissance du Dauphin. Le délire allégorique s'était emparé des âmes, et la plume, comme le crayon, s'amusait aux arabesques de gros calibre et aux festons lourds. Plus d'une fois, l'innocent Van Mander a des préambules empanachés; mais cette mésaventure ne lui arrive que dans les jours néfastes où il s'applique. D'ordinaire, il est bon homme, il est simple, il raconte tranquillement des choses qu'il importe de savoir. Ainsi que le remarque M. Hymans,




PORTRAIT DE CAREL VAN MANDER.

(Fac-similé d'une gravure de Saenredam, d'après Henri Goltzius.)

il est surtout curieux à entendre lorsqu'il redit les ennuis que lui a coûté, sinon la rédaction de son livre, du moins la recherche des renseignements dont il voulait l'enrichir. Il connut, en cette période d'enfantement, des heures pénibles. Plusieurs des peintres dont il prétendait raconter la vie avaient laissé des héritiers : Van Mander leur écrit pour avoir des informations : on lui répond parfois que la famille ne se souvient de rien; plus souvent, on ne fait pas au questionneur la grâce de lui répondre. Le récit de ces tribulations est amusant. Nous le savions déjà, mais nous en avons ici une preuve nouvelle : un biographe est un martyr.



PORTRAITS D'ISRAEL VAN MECKENEN ET DE SA FEMME.

(D'après une gravure du maître.)

La première partie du livre est consacrée aux maîtres qui étaient déjà disparus au moment où Van Mander terminait son travail. Elle s'ouvre par les Van Eyck et s'achève avec Martin de Vos, mort le 4 décembre 1603. La seconde partie, qui n'est guère moins importante, nous entretient des peintres encore vivants en 1604. Il y a là des artistes glorieux, des vieillards en marche vers la tombe prochaine; mais Van Mander est bien informé; il connaît les jeunes, il applaudit par avance à leur succès. Il ne nomme pas Rubens, qui a vingt-sept ans, mais qui est à la cour de Mantoue; il cite, dans son énumération des réserves de l'avenir, Henri van Balen, Sébastien Vrancx, Pierre Lastman, « actuellement en Italie et qui promet ». Van Mander semble avoir beaucoup entendu parler des Français employés à la cour de Henri IV, les Fréminet, les Bunel, et même Nicolas Bollery. Il va jusqu'à dire que ce dernier affecte les allures d'un grand seigneur « et se promène à cheval suivi d'un laquais ». Toutes ces notes ont l'accent du temps; elles sont intéressantes comme des confidences intimes. Du reste, pour ce qui touche aux

relations des Néerlandais avec l'École française, à leurs voyages à Paris et ailleurs, Carel van Mander est inappréciable. Ne nous montre-t-il pas Gilles van Coninexloo à Orléans, Lucas de Heere à Fontainebleau, Paul Bril à Lyon, le mariniste Vroom



HVBERTO AB EYCK, IOANNIS. FRATRI; PICTORI.

PORTRAIT DE HUBERT VAN EYCK.

(D'après une gravure du recueil de Lampsonius)

à Rouen? Et comment saurions-nous ces détails si le digne homme ne nous les avait appris?

Le long travail que M. Hymans s'est imposé pour restreindre en nous la part de l'ignorance ne comporte pas seulement une traduction. Nous mettre en mesure de lire le texte de Van Mander, c'était déjà nous rendre un service de premier ordre, mais l'auteur a voulu faire davantage. Vainement Van Mander a tendu ses filets pour capturer des informations; il ne pouvait tout savoir, et son récit

présente fatalement plus d'une erreur et plus d'une lacune. M. Hymans les corrige et les répare dans des notes ajoutées au bas des pages, des notes courtes qui nous apportent les dates vraies et les rectifications que réclame la science moderne.

Il ne s'est pas borné là. A chaque biographie de Van Mander, il a joint un commentaire en petit texte qui a quelquefois l'importance d'une notice nouvelle ou largement renouvelée. Dans la pensée du savant annotateur, cet appendice est destiné à abriter et à recueillir tous les faits que l'historien original n'a point connus. Pour la plupart des artistes, la provision des détails ignorés est considérable. Et, en effet, M. Hymans n'est pas seul à travailler à la récolte. On dirait que le cabinet de travail du conservateur des Estampes de Bruxelles est un lieu d'asile où se donnent rendez-vous toutes les découvertes de l'Europe érudite. M. Hymans est aussi bien informé que le brave Van Mander aurait voulu l'être. Il ne connaît pas seulement les faits inédits que mettent en lumière les chercheurs belges, toujours ardents à dépouiller leurs archives : il surveille activement les fouilles qui s'opèrent en Hollande, en Angleterre, en France, en Allemagne, et il a sous la main et dans la mémoire tant de rectifications précieuses, tant de notes inespérées que tel de ses commentaires, artistement disposé autour du texte de l'historien de 1604, présente à l'œil l'aspect de ces plats de haute cuisine où la sauce est tellement savante qu'elle fait oublier le poisson.

Faut-il renoncer à l'espoir, toujours cher au critique, de prendre l'auteur en défaut? Faut-il croire que, sur un point de détail, il soit possible d'en savoir autant que lui? Cette recherche de la petite bête serait chanceuse et inutile. C'est à peine si, çà et là, on pourrait ajouter à ses notes, toujours exactes et complètes, l'indication d'un fait minuscule, qui a pu lui échapper, parce que les livres n'en parlent pas. J'en citerai un exemple, et peut-être deux. M. Hymans ne nous en voudra point. Il devient dès aujourd'hui le collaborateur de la *Gazette* et il n'est pas mauvais qu'il s'habitue aux férocités des gens de la maison.

Van Mander nous parlait tout à l'heure d'un peintre français, Nicolas Bollery ou Baullery, homme heureux et de fière mine qui va à cheval par les rues en se faisant suivre d'un valet. Baullery, c'est l'oncle de notre Jacques Blanchard : il est dans les dictionnaires; on le connaît, mais, quant à ses œuvres, on garde volontiers le silence, car on ne sait trop ce qu'elles sont devenues. « Nous n'avons aucun renseignement sur ses peintures, » dit modestement M. Hymans. Pour nous, nous en connaissons une, et elle n'est pas sans valeur. C'est une *Adoration des bergers*, qui, il y a quelques années, était provisoirement déposée à l'église Saint-Étienne de Toulouse, mais qui appartient au musée de la ville. Ce tableau est signé : N. Bavllery me fecit. Van Mander l'avait-il vu? C'est douteux. Il semble pourtant l'avoir deviné ou du moins il en a connu de pareils, car il parle de Baullery comme d'un peintre qui fait des mascarades, des effets de nuit, des troupeaux à la manière de Bassan. Eh bien! l'*Adoration des bergers* de Saint-Étienne de Toulouse, vaste peinture à base noirâtre, où flottent quelques lilas roses, est un véritable Bassan à la mode de 1610. Comment ce diable de Van Mander a-t-il pu en savoir aussi long?

L'auteur du *Livre des peintres* n'est pas moins intéressant et moins sagace sur un maître dont il n'a connu que la jeunesse, Jacques de Gheyn. M. Hymans, achevant le récit interrompu en 1604, a fouillé ce flamand transformé en hollandais et il l'a suivi jusqu'à sa mort, survenue en 1629. Jacques de Gheyn, élève de Henri Goltzius, est fréquemment rencontré comme graveur : il est presque introuvable

comme peintre. Je l'ai longtemps ignoré. M. Hymans déclare qu'il ne connaît, quant à présent, que trois tableaux de lui : les deux premiers représentent des




PORTRAIT DE LUCAS DE LEYDE.

(D'après une gravure d'Andreas Stock.)

chevaux, dont l'un est une bête historique, puisque c'est le genet d'Espagne du prince Maurice : ils seraient l'un et l'autre à Amsterdam ; le troisième tableau, difficilement visible au séminaire de Bruges, est une *Apparition de Jésus-Christ à*

*sainte Hélène*, signée et datée 1611. Nous demandons à M. Hymans la permission de lui signaler une quatrième peinture de Jacques de Gheyn, celle qui a figuré en 1867 à la vente de la galerie de Pommersfelden et que le catalogue, revisé par Burger, intitulait le *Maître d'école*.

Après avoir brillé un instant à cette vente fameuse, le *Maître d'école* fit un plongeon dans l'inconnu et déserta nos horizons. Était-il enfoui, avec d'autres œuvres dédaignées, dans le purgatoire que Gault de Saint-Germain appelle élégamment « le galetas de la brocante » ? Nous ne savons. Nous déplorions l'évanouissement de l'excellent *Maître d'école*, lorsque, il y a deux mois, le tableau égaré reparut intact dans une vente modeste. Il fut acheté par un des rédacteurs de la *Gazette des beaux-arts*. Nous avons trop souvent l'occasion de voir cette honnête peinture pour ne pas en dire un mot, au bénéfice des amateurs, assez nombreux, qui ne connaissent pas Jacques de Gheyn.

Dans le haut du tableau, à droite, une tablette découpée à la façon du cartouche dont se servent certains graveurs pour écrire leur nom. Cette tablette rectangulaire contient une inscription grecque qu'on pourrait traduire ainsi : « La bonne éducation est le gage de la vertu. » Et, en effet, le tableau célèbre les bienfaits de l'instruction. Un professeur, vu à mi-corps, donne une leçon à deux adolescents de quatorze ou quinze ans. Il parle, il compte sur ses doigts dans l'attitude d'un homme qui explique un problème ou décompose un raisonnement. Cette figure, d'une exécution très voulue — c'est évidemment un portrait — n'est peut-être pas un chef-d'œuvre ; mais les têtes sérieuses des deux écoliers, attentifs à suivre la démonstration du maître, sont superbes par l'intensité de l'expression intellectuelle. Le tableau est signé et daté 1620. Il s'enveloppe d'une coloration ou dominent les jaunes roux, les notes chaleureuses qui furent chères aux peintres de Harlem. Il prouve ainsi que Jacques de Gheyn, anversois à l'origine, avait cessé d'être flamand. La manœuvre du pinceau combine d'ailleurs deux méthodes. La figure du professeur est peinte avec une certaine largeur coulante : les visages des deux élèves, fort supérieurs à leur maître, sont caressés avec un soin qui se souvient encore de la loyauté du XVI[e] siècle. Quand on voit ce tableau, on comprend que Van Mander se soit intéressé à Jacques de Gheyn dont il n'a pourtant connu que les premières œuvres.

L'exemple que nous venons de citer n'est invoqué ici que parce qu'il apporte un argument de plus à l'appui des doctrines que professe M. Hymans. Le traducteur du *Livre des peintres* a bien raison de le dire : il faut espérer toujours, il faut chercher encore après avoir cherché. Quand on lit les deux volumes de Van Mander, on éprouve, tout d'abord, une sorte de découragement. Eh quoi ! se dit-on, un modeste écrivain de 1604 a pu connaître aussi bien tous les maîtres néerlandais du XVI[e] siècle, et nous, qui avons entre les mains les ressources d'un outillage perfectionné, nous sommes à chaque pas contraints de confesser notre ignorance !

De tous les artistes dont l'auteur cite les noms et qu'il caractérise au passage par une notice ou par un mot, il en est largement plus d'un tiers dont nous sommes incapables de reconnaître la manière ou le style.

Est-ce que, par aventure, les tableaux de ces illustres, inconnus aujourd'hui, auraient tous péri? Cette calamité n'est pas vraisemblable. Leurs œuvres, ou quelques-unes de leurs œuvres, existent encore, mais elles se dissimulent dans les

musées sous des étiquettes inexactes. Les traditions se sont perdues; des signatures qui auraient dû rester sacrées ont été effacées par des mains ignorantes et coupables; des graveurs impertinents ont mis au bas de leurs estampes des inscriptions menteuses, et, grâce au concours de ces circonstances fatales, notre métier est devenu bien difficile. Ne nous décourageons pas. Il faut lire la vérité sous le voile qui la cache. Carel Van Mander et son ami M. Hymans nous apportent dans cette enquête l'inappréciable secours de leur loyauté et de leur compétence. Le *Livre des peintres* et le commentaire qui en double la valeur seront désormais, pour l'histoire des Écoles du Nord, le guide et la leçon de tous les honnêtes gens résolus à s'affranchir des anciennes routines. Le moment est venu de mettre à profit les clartés qui nous arrivent de Bruxelles. Il faut renoncer à toutes les illusions consacrées; il faut, à la lumière des faits oubliés et des dates récemment découvertes, procéder à l'échenillage systématique de nos catalogues. Puisse ce cri rageur, mais sincère, parvenir jusqu'au Louvre et réveiller enfin la Belle au bois dormant!

PAUL MANTZ.

---

## Le Trésor de Trèves.

La publication qu'inaugure M. Léon Palustre sous le titre de *Mélanges d'art et d'archéologie* [1], sera certainement accueillie avec faveur et par les amateurs et par les archéologues. Elle vient à son heure, car aujourd'hui on possède des moyens de reproduction fidèles et peu coûteux, et plus que jamais la vogue est à l'objet d'art ancien; l'étude de ce que l'on appelle improprement les arts industriels est entrée complètement dans les mœurs et l'âge présent, s'il ne lègue pas à l'avenir une somme bien considérable d'œuvres d'art originales, se sera du moins créé auprès de lui des titres sérieux à sa reconnaissance en lui conservant l'image exacte d'un passé dont chaque jour fait disparaître quelque fragment.

Les *Mélanges d'art et d'archéologie* constituent par le fait une revue, puisqu'il en paraîtra un volume tous les ans (et le second dont nous avons le sommaire sous les yeux ne sera en rien inférieur à son aîné); mais c'est une revue dans laquelle on a surtout développé le côté graphique. Les notices qui accompagnent les planches n'occupent que deux pages au plus et ne contiennent que les éclaircissements strictement nécessaires pour bien faire apprécier le monument représenté. Ce système, s'il n'est pas toujours du goût de certains auteurs, qui ont l'habitude

1. *Mélanges d'art et d'archéologie*. 1re année. Le *Trésor de Trèves*, par Léon Palustre et Xavier Barbier de Montault; 30 planches en phototypie, par P. Albert-Dujardin. Paris, Picard, in-4°.

de se perdre dans les chemins de traverse, sera sûrement très apprécié du public qui lit difficilement les longues dissertations réservées aux érudits.

Le choix du Trésor de la cathédrale de Trèves, pour commencer une semblable publication est excellent; de tous ceux que renferment les églises d'Allemagne, c'est un des moins connus et jusqu'ici les reproductions qu'on en a données sont notoirement insuffisantes; de plus, il renferme une série de monuments très variés dont le plus ancien remonte au IVe siècle; les amateurs d'ivoires, de camées, d'émaux, de miniatures y feront une ample moisson de remarques intéressantes; des époques que l'on est habitué à considérer comme plongées dans la plus profonde barbarie, telles que le Xe siècle, s'y présentent avec une série d'œuvres d'art tout à fait remarquables, que l'on serait tenté de rajeunir de près de deux siècles si leur origine n'était authentiquement établie. Trèves fut donc à cette époque le siège d'une véritable renaissance ou du moins on peut avancer, sans trop se compromettre, que le passage de l'ère relativement florissante des Carolingiens à l'époque romane, s'y fit sans secousses et que les traditions carolingiennes survécurent à Trèves alors qu'ailleurs l'art retombait plus bas encore qu'aux plus mauvais temps des Mérovingiens.

L'antiquité ne nous occupera pas longtemps : à part quelques beaux camées enchâssés dans des montures du moyen âge, le trésor de Trèves ne possède qu'une pièce à proprement parler antique, et encore appartient-elle à une assez basse époque, puisque les archéologues qui la vieillissent le plus ne peuvent la faire remonter plus haut que le Ve siècle; hâtons-nous de dire qu'elle n'en est pas moins intéressante; on ne peut même méconnaître un certain art dans la façon dont a été taillé cet ivoire. L'ivoire de Trèves est bien connu; maintes fois publié, on a émis sur son compte les opinions les plus diverses : les uns — et ceux-là nous semblent dans le vrai — y voient la représentation d'une translation de reliques faite à Trèves, sous Constantin, à la demande de sainte Hélène; d'autres, parmi lesquels le Dr Kraus, y reconnaissent la cérémonie dédicatoire de Sainte-Marie des Blachernes; d'autres enfin y voient la translation des reliques de Saint-Étienne de Jérusalem à Constantinople, vers 428. Nous ne mentionnons que pour mémoire l'opinion qui ferait de ce vénérable monument une œuvre du XIe siècle. En fait, il est très difficile de se prononcer entre les trois premières opinions, puisque toutes trois y voient la représentation de faits analogues et toutes trois assignent à peu près le même âge à la sculpture. Dans tous les cas, nous sommes là en face de la représentation d'une basilique vers laquelle se dirige un cortège impérial; deux personnages, montés sur un char, portent un coffre, sans doute un reliquaire, que l'on va déposer dans le sanctuaire. Est-ce là une œuvre d'art occidental du Ve siècle? Est-ce au contraire une des dépouilles de la conquête de Constantinople en 1204? Inventaires et documents sont muets sur ce point; ce n'est pourtant qu'avec eux qu'on pourrait trancher cette question; jusqu'ici tous les jugements qu'on a portés là-dessus ne sont pas sans appel. Les caractères de l'art byzantin à cette époque ne sont pas assez tranchés pour que l'on puisse prendre une décision comme pour la belle couverture d'évangéliaire enchâssant un ivoire représentant l'*Annonciation* ou l'ivoire représentant la *Présentation au temple* et le *Baptême du Christ* qui recouvre le Livre des prophètes : le premier est franchement byzantin et du Xe siècle probablement; le second, certainement roman et du XIe siècle.

Du Ve il nous faut sauter jusqu'au Xe siècle pour nous trouver en face des objets



MINIATURE DU REGISTRE DE S^T GRÉGOIRE

X^e Siècle

TRESOR DE TREVES



Héliographie P. Albert Dujardin

et des manuscrits datant du pontificat de l'archevêque Egbert (975-993). Chefs-d'œuvre n'est certes pas un mot trop fort pour qualifier ces objets, si l'on fait quelque attention à leur date. Le xe siècle ne représente pas précisément une époque florissante du moyen âge; les barbares partout, le pouvoir nulle part, une dynastie qui s'écroule pour faire place à des nationalités encore bien indécises, ce ne sont pas précisément des conditions bien favorables pour le développement de l'art. Comment s'est-il maintenu à Trèves dans cet état de pureté et de beauté relatives? A quelles influences a-t-il dû une prolongation de cette seconde jeunesse que l'on a nommée la Renaissance carolingienne? Byzance y fut-il réellement pour quelque chose? Autant de questions délicates encore fort obscures aujourd'hui et qui ont lassé la patience et la sagacité de plus d'un vétéran de l'archéologie. Contentons-nous, pour le moment, de constater le fait, non sans remarquer qu'il n'est pas impossible de distinguer deux manières différentes dans les miniatures qui appartiennent à l'époque d'Egbert. Si nous ouvrons l'Évangéliaire qu'a publié le docteur Kraus et dont le *Trésor de Trèves* reproduit la première page, nous trouvons une œuvre lourde, pleine de louables efforts sans doute, mais où la main de l'artiste n'est pas à la hauteur de sa pensée. Si, au contraire, nous prenons une miniature du manuscrit des Lettres de saint Grégoire, de la même époque, nous rencontrons un peintre sachant dessiner une figure, la draper et lui donner l'expression qui convient au sujet : la première, suivant M. Palustre, serait l'œuvre d'un calligraphe du pays, la seconde d'un artiste byzantin; cette opinion devient infiniment probable, si l'on considère qu'en l'absence de toute date certaine, une pareille miniature devrait être considérée comme une œuvre beaucoup plus moderne, du xiie siècle environ. On y retrouve même une partie des qualités de correction qui font le charme véritable d'un autre beau manuscrit de la bibliothèque de Trèves, le *Liber Aureus*. Celui-là est bien carolingien et peut soutenir la comparaison avec les plus beaux manuscrits du ixe siècle.

Le trésor de Trèves était autrefois plus riche qu'il n'est aujourd'hui en orfèvrerie du xe siècle. C'est à Limbourg-sur-la-Lahn, qu'il faut aller aujourd'hui admirer le reliquaire de Romain II et l'enveloppe du bâton de saint Pierre : l'un et l'autre ont quitté Trèves à l'époque de la Révolution et n'y sont plus revenus. Néanmoins, Trèves peut encore montrer l'étui du saint clou, en or orné d'émaux et de verroterie cloisonnée; ce reliquaire *topique*, car il reproduit exactement par son galbe général la forme du clou qu'il contient, est un véritable bijou d'orfèvrerie allemande, fortement influencée, pour la technique, par l'art byzantin. De la même époque et de la même importance est l'autel portatif qui contient des reliques des chaînes de saint Pierre et la sandale de saint André. De forme rectangulaire, comme tous les autels portatifs, dressé sur quatre pieds qui reposent sur des lions accroupis, il offre une particularité fort rare : une partie du champ de la tablette, qui servait en réalité d'autel, est occupée par un pied humain en orfèvrerie : c'est en effet à saint André, dont il contient la sandale, que cet autel, ainsi que l'indique une inscription, était consacré. Le fait n'en est pas moins bizarre et digne de remarque. Les flancs de l'autel ont été souvent étudiés : on y voit des émaux cloisonnés et des intailles antiques, mais ce ne sont là que des ornements ordinaires; ce qui est plus curieux, c'est le fermail mérovingien en verroterie cloisonnée qui sertit un *aureus* de Justinien, bijou du vie siècle, que l'on a mis là, non au hasard et comme simple motif de décoration, mais sans

doute pour représenter le Christ. Un certain nombre d'autres reliquaires du moyen âge offrent des exemples de cette bizarre assimilation d'une monnaie ou d'un camée antique à la figure du Christ, au Roi des rois.

Il faudrait de longues pages pour décrire ou même simplement signaler tout ce que le trésor de Trèves renferme d'intéressant. Voilà un encensoir d'un type bien connu, sorte de boule surmontée de la représentation de la Jérusalem céleste, objet que nous classerions plutôt au XIIe qu'au XIe siècle; voici, plus loin, un de ces beaux triptyques ornés d'émaux champlevés tels que les ateliers des bords du Rhin en produisirent un grand nombre dans le courant du XIIe siècle; puis les couvertures d'évangéliaires en argent repoussé ou ornées de figurines d'ivoire dont la raideur n'exclut pas une certaine recherche dans le style, aux bords chargés d'émaux et de cabochons disposés sur un champ filigrané; il y a là quatre reliures d'orfèvrerie, toutes dignes d'attention, sans parler du contenu, qui ne leur cède ni en richesse ni en beauté. Signalons aussi, puisque de meuble il est devenu reliquaire, un élégant coffret en ivoire de fabrication orientale (XIIe siècle), remonté en Occident probablement au XIIIe siècle. Nous passerons rapidement sur une belle crosse limousine du XIIIe siècle, sur le reliquaire aux porteurs (XIVe siècle), variante d'un type connu dont un des plus beaux spécimens existe dans la collection des barons Seillière, où on le désigne sous le nom de *châsse aux oiseaux*. L'évangéliaire que fit exécuter au XIVe siècle l'archevêque Cuno de Falkenstein est aussi une pièce curieuse qui permet de constater parfaitement combien l'art de la miniature était à cette époque plus florissant en France qu'en Allemagne. Nous avons hâte d'arriver tout de suite au tableau de la vraie croix, qui a fait partie du trésor de l'église Saint-Mathias. Ce reliquaire est du XIIIe siècle et mesure plus de soixante-dix centimètres de haut. Si l'on nous donnait à choisir une pièce parmi toute l'orfèvrerie de Trèves, nous n'hésiterions pas un instant : l'art doit passer avant l'archéologie, et le tableau de la vraie croix est une œuvre d'art dans toute la force du mot. Il fut exécuté vers le milieu du XIIIe siècle pour renfermer un fragment de la vraie croix, rapporté de Constantinople après la croisade de 1204. La face, bordée d'émaux, de cabochons et de pierres antiques, parmi lesquelles on distingue un superbe camée de l'empereur Commode, est divisée par les doubles croisillons de la croix centrale en vingt compartiments destinés à recevoir les reliques; des bandes et des bordures filigranées où se meut tout un monde de petits animaux, lions, griffons, cerfs, chiens, etc., séparent les différents reliquaires ou contournent la bordure du tableau; on ne peut, à coup sûr, imaginer une composition plus gracieuse. Didron, en publiant cet objet dans les *Annales archéologiques*, le proclamait un chef-d'œuvre et il avait raison. On peut juger, par le revers gravé que reproduit la planche ci-contre, si cette appréciation est exagérée. Il est difficile d'imaginer une gravure plus fine et plus habilement exécutée.

La couverture du *Liber Aureus* de la bibliothèque de Trèves mérite une mention. Elle n'est que de l'année 1499, ainsi que nous l'apprend l'inscription gravée au bas de la reliure; l'exécution est médiocre, et tout l'intérêt en réside dans un beau camée antique, sardonyx à trois couches, qu'elle enchâsse. Il n'est pas de la meilleure époque (IVe siècle), mais des plus intéressants, au point de vue iconographique. M. Palustre y reconnaît, avec toute vraisemblance, les portraits de Valentinien Ier, Gratien, Flavia Constantia et Justine, seconde femme de Valenti-



REVERS DU RELIQUAIRE DE LA VRAIE CROIX
XIII^e. Siècle

TRESOR DE TRÈVES



Heliographie P. Albert Dujardin

nien. Ce n'est donc point, comme on l'a dit quelquefois, un camée du Ier siècle, encore moins le portrait de Charlemagne et de sa famille, mais son intérêt historique est considérable.

Voilà, en résumé, ce que contient le trésor de Trèves; nous ne doutons pas que le livre de MM. Palustre et Barbier de Montault ne suggère à plusieurs l'idée d'aller contempler ces richesses à Trèves même; ne produirait-il que ce résultat, cela en vaudrait déjà la peine; mais il en a déjà produit un plus durable, c'est de fixer pour toujours l'image de monuments précieux à tous égards qui se trouvent ainsi à l'abri d'une destruction complète.

ÉMILE MOLINIER.

# BIBLIOGRAPHIE

## DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

### SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

### PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1886 [1].

---

## I. — HISTOIRE

### Esthétique.

Document pour servir à l'histoire de l'art à Lyon au XIX[e] siècle; par Edmond Jumel. In-8°, 24 p. Lyon, libr. Meton.

Extrait du *Journal des artistes.*

Les Faïences patriotiques nivernaises; par C. P. Fieffé, conservateur du musée céramique de Nevers, et A. Bouveault, architecte du département. Introduction par Champfleury, conservateur du musée de Sèvres. In-4°, xv-51 p. et 40 planches en couleur. Nevers, Paris, librairie Rouveyre. 50 francs.

La France artistique et pittoresque; Bretagne; par Henri du Cleuziou. T. I. Le Pays de Léon. Première partie. In-8° carré, xII-103 p. avec armoiries en couleur et grav. par Basnel. Paris, librairie Monnier.

La *France artistique et pittoresque illustrée*, publiée par anciennes provinces, formera un ou plusieurs volumes à 5 francs par province. La Bretagne comprendra sept volumes.

Documents inédits sur divers artistes inconnus de Marseille et d'Aix, du XIV[e] au XVI[e] siècle, par M. le docteur Barthélemy. In-8°, 92 p. Paris, imp. nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1885.

R. de Lasteyrie. Miniatures inédites de l'Hortus deliciarum de Herrade de Landsperg. Paris, A. Lévy, 1885, in-f°.

Les Anciens almanachs illustrés, histoire du calendrier depuis les temps anciens jusqu'à nos jours; par Victor Champier. In-f°, 130 p. et 50 planches hors texte en noir et en couleur, reproduisant les principaux almanachs illustrés ou gravés par Léonard Gaultier, Crispin de Passe, Abraham Bosse, de Larmessin, Lepautre, Cl. Audran, Gravelot, Cochin, Quéverdo, Dorgez, Debucourt, Devéria, etc. Paris, imp. Mouillot; lib. Frinzine et C[ie]. 75 fr.

Papier vélin. Titre rouge et noir. Il a été tiré 10 exemplaires sur japon impérial numérotés à la presse, à 200 francs.

Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone aux XV[e] et XVI[e] siècles; par Louis Courajod. In-8°, 74 pages et planches.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. XLV. Papier vergé.

Voyage archéologique en Italie et en Tunisie, Rome, Naples, Pompéi, Messine, Catane, Syracuse, Palerme, Malte, Tunis et Utique (avec 25 vues de villes et de monuments, dessins d'antiquités); par Ambroise Tardieu. Moulins, Auclaire, in-4.

Histoire de la tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours; par Jules Guiffrey. Grand in-8°, VIII-535 p. avec 113 gravures et 4 planches en couleur. Tours, imprim. et libr. Mame et fils. 15 francs.

Il a été tiré 120 exemplaires d'amateur numérotés, dont 65 sur papier de Hollande, à 20 francs; 20 sur papier Whatman, à 30 francs; 15 sur papier de Chine, à 35 francs, et 20 sur papier du Japon, à 40 francs.

Histoire de la verrerie et de l'émaillerie; par Édouard Garnier. Grand in-8°, VII-573 p. avec 119 gravures et 8 planches hors texte dont 4 en couleur. Tours, imp. et lib. Mame et fils. 15 francs.

Il a été tiré 120 exemplaires d'amateur numérotés, dont 65 sur papier de Hollande, à 20 francs; 20 sur papier Whatman, à 30 francs; 15 sur papier de Chine, à 35 francs et 20 sur papier du Japon, à 40 francs.

Esquisse de l'Étude sur l'art chrétien de M. E. Cartier; par Charles Cavallier. In-8°, 46 p. Montpellier, imprim. Grollier et fils.

Tiré à 150 exemplaires, dont 125 sur papier vélin et 25 sur papier jonquille.

1. Voy. les précédents volumes de la *Gazette des beaux-arts.*

Les Artistes homériques, ou Histoire critique de tous les artistes qui figurent dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*; par J. P. Rossignol, de l'Institut, professeur de littérature grecque au Collège de France. 2ᵉ *édition*, augmentée d'un chapitre intitulé: Dédale montré pour la première fois sous son vrai jour, suivi de questions artistiques relatives à Homère. In-8°, 339 p. Paris, lib. Labitte.

Notice historique et descriptive sur la tapisserie dite de la reine Mathilde (exposée à la bibliothèque de Bayeux); par l'abbé J. Laffetay, 4ᵉ *édition*. In-8°, 81 p. avec vignettes. Bayeux, imp. Payan.

The artistic development of Reynolds and Gainsborough, Two essays by William Martin Conway. With Illustrations. London, Seeley, 1886, in-4°.

Die vervielfältigende kunst der Gegenwart. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1886, in-f°.

Iconographie der Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst von Josef Strzygowski. Mit 169 Skizzen auf 22 Tafeln. München, Riedel, 1885, in-f°.

Bilder-Atlas zur Weltgeschichte nach Kunstwerken, alter und neuer Zeit. 146 Tafeln mit über fünftausend Darstellungen. Gezeichnet und herausgegeben von L Weisser. Mit text von H. Merz. Vierte Anflage. Stuttgart, P. Neff, 1886, in-f°.

Kritische Geschichte der Ideale, von Adalbert Svoboda. Leipzig, 1886, in-8°. Band I.

Filippo Lussanna. La fisiologia nell' arte. Memoria letta alla regia accademia di scienze ed arti in Padova nella tornata 30 maggio 1880. Padova, Draghi, 1885, in-4°.

Arcoleo (Giorgio). L'umorismo nell' arte moderna: due conferenze. Napoli, Detken, 1885, in-8°.

Geschichte der Renaissance in Frankreich von Wilhelm Lübke. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Mit circa 150 Illustrationen in Holzschnitt. Stuttgart, Ebner et Seubert, 1885, in-4°.

Die Cultur des Renaissance in Italien. Vierte, durchgesehne Auflage besorgt von Ludwig Geiger. Leipzig, 1885, 2 vol. in-8°.

Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses. IV. Band. Wien, 1886, in-f°, avec atlas gr. in-f°, 150 francs.

Le Réalisme, son influence sur la peinture contemporaine; par Henri Hymans.

Publ. dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences et beaux-arts de Belgique*. T. XLV. 1885.

Acqua. Lorenzo Gusnasco; Lingiardi da Pavia; contrifuto allo studio sull' arte degli organi nei secoli xv e xvi. Milano, tip. della Perseveranza, 1886, in-8°.

Kunsthandbuch für Deutschland, Oesterreich und die Schweiz. 4ᵉ vermehrte Auflage. Berlin, Spemann, 1886, in-8°.

Die Christelijke Kunst in Hollanden Vlaanderen, Van de Greboeders Van Eyck tot aan Otho Venius en Pourbus, voorgesteld in dertig Staalplaten en beschreven door C. Ed. Taurel..., tome I. Amsterdam, Buffa, in-f°. Un autre titre porte: L'Art chrétien en Hollande et en Flandre, depuis les frères Van Eyck jusqu'à Otho Venius et Pourbus.

Wonders of European art. [By L. Viardot.] New-York, Scribner, 1885, in-8°.

Pasteiner (Gyula). A Müvészetek Története. A legrégibb időktöl napjainkig. Irta Pasteiner Gyula. 352 ábra a szövegben. Budapest, Franklin-tarsulat, 1885, in-8°.

*Histoire des arts.*

Die Graphischen Künste, redigirt von Oskar Berggruen. Wien, 1886, in-f°. Jahrog. VIII. h. 1.

Introductory studies in greek art; by Jane E. Harrison. With map and illustrations. London, 1885, in-8°.

Franz von Assisi una die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien von Henry Thode. Mit illustrationen. Berlin, Grote, 1885, in-8°.

Die Spät-Renaissance. Kunstgeschichte der europäischer Länder. Von Gustav Ebe. Berlin, Springer, 1886, gr. in 8°. Band I. 22 fr. 50.

Anvers ou Bruxelles? Étude sur l'origine des écoles d'art en Belgique et sur l'évolution des artistes belges vers les milieux nationaux; par A. J. Wauters. Bruxelles, 1886, in-8°, p. 22.

Kulturgeschichte der deutschen Volkes von Otto Henne am Rhyn. Mit vielen Tafeln, Farbendrucken und zahlreichen Abbildungen im. Text. Berlin, Grote, 1886, in-4°.

H. Mosler. Klassiker der Baukunst. Sansovino. Voy. Klassiker. Bibliothek der bildenden Künste. Leipzig, Lemme, 1886, in-8°.

Moser. Klassiker der Malerei. Spanische Schule. Voy. Klassiker. Bibliothek der bildenden Künste. Leipzig, Lemme, 1886, in-8°.

Hermann Schmidt. Klassiker der Baukunst. Baukunst des Mittelalters. Voy. Klassiker. Bibliothek der bildenden Künste. Band XI. Leipzig, Lemme, 1886, in-8°.

Hegel and Michelet. The Philosophy of art: an introduction to the scientific study o, Æsthetics, Translated from the German by W. Hastie. Édinburgh, Oliver, 1886, in-8°.

## II. — OUVRAGES DIDACTIQUES

Enseignement du dessin selon le programme officiel. Cours moyen. Dessin à main levée; par L. Horsin-Déon, professeur de dessin aux écoles de Paris et au collège Sainte-Barbe. Paris, librairie Larousse et Boyer.

Anatomie descriptive des formes humaines, à l'usage des artistes peintres, etc.; par Péquégnot. *Édition* revue et augmentée par Auguste Rio, ex-chirurgien de la marine. In-8°, 48 p. et 21 pl. Paris, libr. Le Bailly. 4 francs.

Le Dessin à main levée en trois cours, conforme aux nouveaux programmes des écoles primaires (loi du 28 mars 1882 et décret du 31 décembre 1884); par H. Ninet. Cours élémentaire. 5 cahiers in-8°. 1er cahier : Lignes droites, applications, exercices d'ombres, 12 p. avec fig.; 2e cahier : Division et évaluation des lignes et des angles, circonférences. 12 p. avec fig.; 3e cahier : Polygones réguliers, rosaces étoilées, ornement, exercices d'ombres, 12 p. avec fig.; 4e cahier : Courbes géométriques, ellipses, spirales, etc., application à des objets usuels, 12 p. avec fig.; 5e cahier : Feuilles et fleurs. application aux arts décoratifs, 12 p. avec fig. Paris, lib. Delagrave.

Ayres (Mrs. H. M. E. Sharp) Mirror Painting in the Italian Style. A Practical Manual of Instruction for Amateurs. London, Gill, in-8°.

Anatomie descriptive des formes du cheval, à l'usage des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, élèves et amateurs, augmentée de figures explicatives reproduisant complètement le système ostéologique et le système myologique; par Auguste Rio. In-8°, 55 p. et 8 planches. Paris, libr. Le Bailly.

Bibliothèque artistique.

Esthétique de l'art industriel; par Marquet de Vasselot, lauréat de l'Institut. In-8°, 39 p. Paris, impr. Jouaust et Signaux.

Manuel de l'Amateur d'illustrations, gravures et portraits pour l'ornement des livres français et étrangers; par J. Sieurin. Paris, A. Labitte.

Guide pratique pour les différents genres de dessin; par Armand Cassagne, peintre. In-8°, 188 p. avec 147 figures, dont 88 fac-similés ou dessins types. Paris, librairie Fouraut.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Traité d'aquarelle, renfermant un grand nombre de types, dessins, sépias et aquarelles, paysages, fleurs et fruits, figures; par Armand Cassagne, 2e *édition*, considérablement augmentée. In-8°, xvi-379 p. avec 170 fig., dont plusieurs hors texte et en fac-similé d'aquarelle. Paris, librairie Fouraut.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Traité de photogravure sur zinc et sur cuivre; par Geymet. In-18 jésus, 210 p. Paris, Gauthier-Villars. 4 fr. 50.

Bibliothèque photographique.

Exposition universelle d'Anvers (1885), section française; Rapport sur les travaux du jury de la classe 3 (enseignement supérieur, questions sociales) : par E. O. Lamy. In-4°, 207 p. Paris, impr. Maréchal.

L'Œuvre des peintres verriers français; par M. Lucien Magne. Verrières des monuments élevés par les Montmorency. (Montmorency, Écouen, Chantilly.) In-f°, xxxiv-173 pages avec grav. et album grand in-f° de 8 pl. Paris, libr. Firmin-Didot et Cie.

Papier vélin.

L'Aquarelle enseignée par l'aspect; par Gaston-Gérard. Paris, Ducher et Cie, édit.

Dictionnaire des motifs décoratifs; par A. de Korsak. Paris, E. Bigot, 1886, in-f°.

Cours de perspective d'observation; par Paul Pierre. Nancy, 1886, in-8°.

Grammaire des arts du dessin : la Peinture; par Charles Blanc, de l'Académie française. Petit in-8°, 272 p. avec grav. Paris, lib. Laurens. 4 francs.

Cours de dessin; par M. Sauze. Planches nos 1 à 24. Paris, A. Delarue, imp.-édit.

Atti della scuola superiore d'arte applicata all' industria annessa al Museo artistico municipale di Milano. Anno III. Milano, Lombardi, 1886, in-8°.

Farabulini. L'Arte degli arazzi e la nuova Galleria dei Gobelins al Vaticano. Roma, stamperia vaticana, 1885, gr. in-8°.

Corso completo di prospettiva lineare conforme ai programmi degli Istituti di belle arti del prof. Cesare Chizzoni. Milano, Hœpli, 1886, in-8°.

Die Zwickelfiguren im Lichthof des Königlichen technischen Hochschule zu Berlin. Darstellend die Verschiedenen Disciplinen entworfen und ansgeführt von Moritz von Beckerath. Berlin, Wasmuth, 1885, in-f°.

De la pratica di comporre finestre a vetri colorati. Trattatello del secolo XV, edito per la prima volta. Siena, L. Lazzeri, 1885, in-8°.

Publié par Alessandro Lisini, pour le mariage B. Piccolomini-B. Marinelli.

L'École des jeunes dessinateurs, ou le dessin rendu facile; par L. Bergmann. Tournai, Casterman, 1886, gr. in-8°. 288 p. et 300 gravures.

Cours d'aqua-forte, à l'usage des artistes et des amateurs ; par A. Numans. Bruxelles, Lebègue, in-4°. 41 p. et 5 gravures hors texte.

Die Elemente der Gefässbildnerei mit besonderer Berücksichtigung der Keramik. Ein Wegweiser für den praktischen Keramiker von Leopold Gmelin. München, F. Moises, 1886, in-8°, avec atlas in-f°, 21 francs.

### III. — ARCHITECTURE.

L'Architecture dans l'Hindoustan ; par M. le baron Textor de Ravisi, ancien commandant de Karikal (Inde française). In-8°, Saint-Étienne, imprimerie Théolier et C$^{e}$.

Extrait des *Annales de la Société d'agriculture, industrie, sciences, arts et belles-lettres du département de la Loire*, 2$^{e}$ série, t. V, 2$^{e}$ livraison.

F. A. Wright.. Architectural studies. New-York, Comstock, 1886, in-4°.

Agenda spécial des architectes et des entrepreneurs de bâtiments pour l'année 1886, publié avec le concours de MM. les architectes. (34$^{e}$ année.) In-18, VIII-204 p. Paris, libr. Des Fossez et C$^{ie}$.

Esquisse sur l'Histoire de la cathédrale de Rodez de M. L. Bion de Marlavagne ; par Charles Cavallier, in-8°, 26 p. Montpellier, imp. Grollier et fils.

Tiré à 125 exemplaires, dont 100 sur papier vélin et 25 sur papier jonquille.

François Mansart et Jules Hardouin, dit Mansart; par L.-C. Colomb, in-18, 36 p. avec grav. Paris, Hachette et C$^{ie}$.

Exposition universelle de 1889 ; projet pour le choix d'un emplacement sur le plateau situé au-dessus de Suresnes, en face du bois de Boulogne ; par A. Crépinet, in-8°, 21 p. et plan. Paris, impr. Quantin.

España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia. Grenada, Jaén, Malaga, y Almeria por D. Francisco Pi Margall. Barcelona, 1885, in-8°.

Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance des Barock, Rococo und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege von Georg Hirth. 3te stark verm. Auflage, mit 370 Illustrationen. München. Hirth, 1886, in-4° 451 pages, 12 francs.

L'Architecture de la Renaissance en Toscane, classée par œuvres de maitres et représentée dans ses productions principales : églises, palais, villas et tombeaux ; par la société San Giorgio à Florence. Publiée par le baron H. de Geymüller et M. A. Widmann, avec introduction par Carl. V. Stegmann. Munich, Bruckmann, in-f°.

Marchesi Salvatore. Principi fondamentali di prospettiva lineare esposti con nuovo metodo che ha per i scopo di condurre l'artista sul vero. Parma, Battei, 1886, in-8°.

Elementi di architettura lombarda redatti da Edoardo Mella. Torino, Bocca, 1885, in-f°.

Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland, von Carl Lachner. I. Theil. Der norddeutsche Holzbau in seiner historischen Entwickelung. Leipzig, Seemann, 1885, in-4°. Mit 4 farbigen Tafeln und 182 Textillustrationen.

Oeffentliche Neubauten in Budapest. Aus Anlass der Studienreise im Jänner 1885 des Oesterreichischen Ingenieur und Architekten-Vereines beschrieben von E. R. Leonhardt und J. Melan. Budapest, 1885, in-f°. Mit 8 Tafeln und 53 Textfiguren.

Aus meinem Skizzenbuch architektonische Reisestudien aus Frankreich, von Hubert Stier. Stuttgart, 1886, in-f°.

Intorno al progetto di restauro della chiesa di Santa Trinita presentato dal prof. G. Castellazzi-Relazione di Marcucci. Firenze, 1886, in-8°.

Ferrante (G.-B.). Tre mezze pagine della storia architettonica di Torino. Cinta romana, il campanile o le chiese della consolata. Torino, 1886, in-4°.

Architettura del ferro. Raccolta dei motivi per costruzioni ferroviarie ed artistiche. Milano, Saldini, 1885, in-4°. 100 francs.

Architectural studies, ed. by F. A. Wright. New-York, 1885, in-8°.

Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella r. galleria degli uffisi in Firenze. Roma, 1885, in-8°.

Tome III de : *Ministero della publica instruzione* Indici e cataloghi.

Bau-und Kunstgewerbe-Zeitung für das deutsche Reich. München, 1885, in-f°.

Die Architektur der italiänischen Renaissance. Entwicklungsgeschichte und Formenlehre derselben. Ein Lehr-und Handbuch von Rudolf Redtenbacher. Frankfurt a. M, Keller, 1886, in-8°.

Das neue Rathhaus zu Berlin ; erbaut von H. Walsemann. Text von L. A. Meyer. Mit 29 Tafeln. Berlin, Ernst, 1886, gr. in-f°.

Essays on the art of Pheidias, by Charles Waldstein. Cambridge, University Press, 1885, in-4°. 430 pages avec gravures.

Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten... von W. Lübke. 6te vermehrte Auflage. Mit 560 Illustrationen. Leipzig, Seemann, 1884-1886, 2 vol. gr. 8° 30 francs.

Manuel-formulaire des architectes, ingénieurs, etc. ; par Bletry et G. Moreau, 2$^{e}$ *édition* Paris, Gautier-Villars, 1886, in-8°.

## IV. — SCULPTURE.

Scott. Sculpture, Renaissance and Modern. London, Low, 1886, in-8°.

Ricci Corrado. La statua di Guidarello Guidarelli; nota storica. Ravenna, Calderini, 1886, in 8°.

Cavallucci C. Jacopo. Manuale di storia della scultura. Torino, Loescher, 1886, in-8° 416 p. avec 78 figures, 6 francs.

N. Bocci. Intorno ad una statuetta di Venere trovata negli scavi d'Industria. Torino, stamp. reale, 1886, in-8°.

De sculptura von Pomponius Gauricus, mit Einleitung und Uebersetzung neu herausgegeben von Heinrich Brockhaus. Leipzig, Brockhaus, 1886, in-8°.

Architecture, especially in Relation to our parish churches, by H. H. Bishop. London, Christian knowledge society, 1886, in-8°. 222 pp.

Mémoire sur les statues équestres de Constantin placées dans les églises de l'ouest de la France : par l'abbé Arbellot. In-8°, 34 pages avec dessin. Limoges, imp Vᵉ Ducourtieux.

Closmadeuc (de). — Image d'un quadrupède sculptée sous la table du Dol-Varc'hant (dolmen dit des Marchands ou de Césara-Locmariaquer). Paris, Reinwald, 1886, in-8°.

Waldstein (Charles). Essays on the Art of Pheidias, Roy. in-8°, pp. 450. Cambridge Warehouse.

Fagan. Collectors'Marks and The Art of Michel Angelo Buonarotti as Illustrated by the various Collections in the British Museum. In-4°, pp. 198. London, Quaritch.

## V. — PEINTURE.

### Musées. — Expositions.

Grace (A F.) A Course of Lessons on Landscape Painting in Oils. Second ed. — London, Cassell, in-f°.

Peinture fraîche! le Salon lyonnais (1886), rimé par Raoul Cinoh et Jules Tairig. (3ᵉ année.) In-8°, 31 p. Lyon, imp. Pastel.

Impressions sur la peinture; par Alfred Stevens. In-18, 97 p. Paris, imprimerie Jouaust et Sigaux; Librairie des bibliophiles. 3 fr.

L'École française de peinture (1789-1830); par Paul Marmottan. In-18 jésus, 475 p. Paris, librairie Laurens.

Artistes français et étrangers au Salon de 1885, rangés et appréciés dans l'ordre alphabétique; par J. Noulens. In-18 jésus, XIX-257 p. Paris, lib. Dentu. 3 francs.

Le jugement de Paris attribué au Giorgione, par S. Larpent. Christiania, imp. de Thronsen, 1886, in 8°

Ivan Lermolieff. Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino : saggio critico tradotto dal russo in tedesco per. G. Schwarze, e dal tedesco in italiano dalla baronessa di K. A. — Bologna, Zanichelli, 1886, in-8° 471 p.

Les Musées d'Allemagne : Cologne, Munich, Cassel; par Émile Michel. Grand in-4°, VIII-298 p. avec 80 grav. et 15 eaux fortes. Paris, lib. Rouam. 40 fr.

Notice des peintures et sculptures acquises par l'État au Salon de 1885 et exposées au Palais des Champs-Élysées, le 25 octobre 1885. In-16, 55 p. Paris, imp. Motteroz.
Ministère de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes.

Iconographie de l'Église de Saint-Maximin (Var); le Retable du crucifix; Peintures sur bois du XVIᵉ siècle. Dessins par feu M. Ph. Rostan. Texte par M. L. Rostan. Petit in-f°, 28 p. et 21 pl. hors texte. Paris, imp. Plon.

Livre (le) d'or du salon de peinture et de sculpture de 1885. Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre. In-4°, IX-122 p. et 16 pl. hors texte à l'eau-forte. Paris, imprimerie Jouaust et Sigaux; Librairie des bibliophiles. 25 fr.

Grands peintres français et étrangers. Ouvrage publié avec le concours des maîtres. Texte par les principaux critiques d'art. Septième partie : E. Meissonnier, par Eugène Montrosier; G. Boulanger, par Henri Lavoix; Puvis de Chavannes, par E. Montrosier. In-f°, p. 289 à 336, avec 3 pl. hors texte et 52 photog., dessins, croquis, etc. Paris, imprimerie Motteroz; librairie Launette et Cⁱᵉ, (maison Goupil).
L'ouvrage se composera de huit parties. Chaque partie, contenant trois études d'artistes avec 15 planches photogravées et de 40 à 50 gravures dans le texte, se vend 40 francs. L'ouvrage complet, 320 francs.

Der Strassburger Maler, Hermann von Basel. Von Karl Schmidt.
Tome XII de : *Beitræge zur vaterlændischen* Geschichte. Basel, 1885, in 8°.

Painters of the Italian Renaissance; il. by 25 eng. of master pieces of Italian painters. New York, Belford, 1886, in-4°.

Bryan. Dictionary of Painters and Engravers. New edit. revised and elarged. Edited by Roberd Edmund graves. London, Bell, 1886, in-8°. vol. I.

Havard (H). The dutch school of painting; tr. by G. Powell. New-York, in-8°. — 290 p.
A companion volume to « *The Flemish school of painting* ».

Guide-Anvers; son Exposition universelle, ses curiosités, ses musées, ses monuments, etc., par Nolig. 2ᵉ édition. Verviers, Gilon, 1885, in-12. 244 p.

Robertson (J. Forbes —) Great painters of Christendom, from Cimabue to Wilkie.

Illustrated. New edit. folio. London, Cassel, 1885, in-f°.

Königliche Museen zu Berlin. Altertümer von Pergamon, herausgegeben im Auftrage des Königlich preussischen Ministers der geistlichen Unterrichts und medicinal-Angelegenheiten. Berlin, Spemann, 1885, in-4° et in-f°. Bd. II. 225 fr.

Catalogo della collezione di Gaspare Erba di Milano. Milano, Pirola, 1886, in-8°.

Explication des ouvrages de peinture, etc .. des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Bordeaux, le 20 mars 1886. In-12, 71 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou. 50 cent.

Pallinati. Il pittore Lorenzo Toncini. Piacenza, Del Maino, in-8°.

Oil painting : a handbook for the use of students and schools. New-York, Cassell, 1885, in-8° 150 pp.

Anvers et l'Exposition universelle de 1885, par René Corneli. 1re livr. in-f°, avec nombreuses gravures sur bois. Anvers, Bemelmans, 1885, in-f°.

L'ouvrage sera complet en 20 livraisons. La livr. 2 fr. 50.

Collections photographiques et phototypiques de la bibliothèque imp. publique. Par Vl. V. Stassoff. Saint-Pétersbourg, Balacheff, in-8°

En Russe.

La Vierge au sein, dite de l'incarnation, ou la Madone allaitant l'enfant Jésus. Chef-d'œuvre inédit de Raphaël, découvert en juin 1883 à Lausanne, par le professeur Louis Nicole. Lausanne, 1885, G. Bridel, in-8°.

Verzeichniss der Gräflich Raczynski'schen Kunst-Sammlungen in der Konigl. National-Galerie, von Lionel von Donop. — Berlin, Siegfried, 1886, in 8°

Selvatico (P.), Chirtani (Luigi). — Le arti del disegno in Italia, storia e critica. II. Il medio evo. Milano, F. Vallardi, in-8°.

Fait partie de : *L'Italia sotto l'aspetto fisico, storico, artistico, etc.*

## VI. — GRAVURE.

### Lithographie.

Ornement (l') polychrome. 2e série. 120 planches en couleur, or et argent. (Art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, XVIIe, XVIIIe et XIX siècles). Recueil historique et pratique, avec des notices explicatives, publié sous la direction de M. A. Racinet. Livraisons 1, 2, 3, 4 et 5. Grand in-4°, 144 p. et 60 planches. Paris, lib. Firmin-Didot et Cie.

L'ouvrage entier coûtera 200 fr. et sera publié en 10 livraisons contenant 12 planches chacune, accompagnées de leurs notices et se vendant 20 fr.

Fagan (Louis). A Catalogue Raisonné of the engraved Works of William Woollet. London, Quaritch, in-4°

Suite de figures de Prudhon, Chaudet. Gérard, Girodet, Moitte Peyron, Serangeli et Taunay, pour les œuvres complètes de Racine, publiées par Didot. 57 pièces in-folio. Paris, A. Labitte, 25 fr.

Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del senatore Giov. Morelli, riprodotti p. Gustavo Frizzoni. Milano, Hoepli, 1886, in-8°. Con 40 tavole.

Fantaisies décoratives, par Habert-Dys. Paris, chromotypographie Gillot ; J. Rouam, édit.

Les Affiches illustrées ; par Ernest Maindron. In-4°, X-160 p. avec 20 chromolithographies par Jules Chéret, et de nombreuses reproductions en noir et en couleur d'après les documents originaux. Paris, imp. Chaix ; lib. Launette et Cie.

Il a été tiré 525 exemplaires numérotés, dont 25 sur papier du Japon des manufactures impériales, à 100 fr., et 500 sur papier vélin, à 30 fr. Titre rouge et noir.

Les Graveurs du XIXe siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes : par Henri Beraldi. II (Bellangé-Bovinet.) In-8°, 187 p. Lille, Paris, lib. Conquet.

Le dessin de Lavis géométrique ; par M. et J. Taravant. Texte in-8°, 190 p. Paris, 220, rue Saint-Maur.

Les Origines de la gravure, discours prononcé à l'Académie d'Arras, le 8 mai 1885, par M. Julien Boutry. Suivi de la réponse à ce discours, par M. Trannoy. In-8°, 24 p. Arras, imp. Rohard-Courtin.

Chefs-d'œuvre de la gravure sur bois. Reproduction en fac-similé par A. Pilinski et fils. La grande Danse macabre. Édition de Paris, Guyot, Marchand, 1490. 32 pages ornées de 24 gravures. Tiré à 100 exemplaires. Cartonné : 100 fr. Paris, Labitte, in-4°.

Deux exemplaires sur peau de vélin. Cartonné : 250 fr.]

Manuel de l'amateur d'estampes; par M. Eugène Dutuit. Ouvrage contenant : 1° un aperçu sur les plus anciennes gravures, sur les estampes en manière criblée, sur les livres xylographiques, sur les estampes coloriées, sur les cartes à jouer, sur quelques livres à figures du XVe siècle, sur les danses des morts, sur les livres d'heures, un nouveau catalogue de livres de broderie et un essai sur les nielles ou gravures d'orfèvres; 2° les écoles italienne, allemande, flamande et hollandaise, française et anglaise; et enrichi de fac-similés des estampes les plus rares reproduites par l'héliogravure. Introduction. In-4°, VIII-312 p. et album de 37 pl. Paris, lib. A. Lévy.

Doré Gallery : containing two hundred and fifty Beautiful engravings, selected from the Doré Bible, Milton, Dante's, inferno, Dante's purgatorio and paradisio, Atala,

Fontaine, Fairy Realm, Don Quixote, etc. With memoir of Doré, critical essay, and descriptive letterpress, by Edmund Ollier. London, Cassell, 1886, in-4°.

Drawing in charcoal and crayon for the use of students and schools, by Franck Fowler. New-York, Cassell, 1885, in-8°. $ 2, 50.

Notizia d'opere di disegno, publicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. Seconda edizione riveduta per cura di Gustavo Frizzoni. Bologna, N. Zanichelli, 1884, in-8°.

A catalogue raisonné of the engraved Works of William Woollett by Louis Fagan. London, The fine Art Society, 1885, in-4°.

Catalogue d'une collection d'estampes anciennes de l'école française du XVIII[e] siècle, portraits et almanachs des époques Louis XIV et Louis XV, etc., première partie, dont la vente aura lieu du 4 au 8 mai 1886. In-8°, 126 p. Paris, imp. Pillet.

## VII. — ARCHÉOLOGIE.

Note sur les tapisseries des ducs de Lorraine; par M. Émile Molinier. In-8°, 11 p. Paris, impr. nationale.

L'Art de l'empire gaulois; par H. Gaidoz. In-8°, 2 et planche. Paris, lib. Leroux.

Sceaux et armes des deux villes de Limoges et des villes, églises, cours de justice, chancelleries, corporations des trois départements limousins; par Louis Guibert. (Supplément). In-8°, 20 p. et planche. libr. V[e] Ducourtieux.

Le Saint clou à la cathédrale de Toul; par Mgr X. Barbier de Montault. In-8°, 31 p. et planche chromolithographiée. Nancy, imprim. Crépin-Leblond.

Recherches sur les faïenceries de Dijon; par Louis Marchant. In-4°, 71 pages et planches. Lyon, imprimerie Darantière.

Notice sur des ornements pontificaux donnés à la cathédrale de Sens par M[me] la comtesse douairière de Bastard d'Estang; par M. G. Julliot. In-8°, 15 p. avec fig. et 3 planches coloriées. Paris, imp. nationale.

Notice sur les vieilles enseignes d'Arras; par A. de Cardevacque. In-4°, 39 p. Arras, imprimerie de Sède et C[e].

Les Tumulus sépultures d'Arzacq et de Thèze; par M. Xavier de Cardaillac. In 8°, 11 p. Dax, imp. Justère.

La Verrerie et les Gentilhommes verriers de Nevers, avec un appendice sur les verreries du Nivernais; par l'abbé Boutillier. In-8°, x-167 p. et planches. Nevers, imp. Vallière.

Le Buste de saint Adelphe d'après une gravure du XVII[e] siècle; par Mgr X. Barbier de Montault. In-8°, 23 p. et planche. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Catalogue du musée archéologique d'Angoulême. In-8°, 70 p. avec gravures. Angoulême, imprimerie Chasseignac et C[e].

Les Enseignes d'Angers pendant la Révolution; par Arsène Launay. In-8°, 12 pages. Paris, librairie Sauton.
Titre rouge et noir. Papier vergé.

Les Sarcophages chrétiens de la Gaule; par M. Edmond Le Blant. Grand in-4°, XXIV-151 p. et 59 planches. Paris, imp. nationale.
Collection de documents inédits sur l'histoire de France publiés par les soins du ministre de l'instruction publique.

Les anciennes Faïenceries de la haute Provence; par L. de Berluc-Perussis. (Lecture faite en Sorbonne, le 2 avril 1880, à la réunion des sociétés savantes et des beaux-arts). In-8°, Digne, impr. Barbaroux, Chaspoul et Constans.

Les Céramiques de la Grèce propre. Vases peints et terres cuites; par Albert Dumont, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et Jules Chaplain, de l'Académie des beaux-arts. Première partie. (Vases peints). In-4°. Paris, impr. Chamerot; libr. Firmin-Didot et C[e].
Le 1[er] volume (Vases peints) forme un ouvrage indépendant; il paraîtra en 4 fascicules à 20 fr., contenant au moins 10 feuilles de texte et 10 planches.

Églises Saint-Nicolas-sur-les-Fossés en Arras (ville), XII[e] siècle à 1885; par C. Le Gentil. In-8°, 217 pages. Arras, imp. De Sède et C[e].

Campori Gius. J. Pittori degli Estensi nel secolo XV. Modena, Vincenzi, 1886, in-8°.

Les Fraudes archéologiques en Palestine; suivi de: Quelques monuments phéniciens apocryphes; avec 20 gravures et fac-similés par Ch. Clermont-Ganneau, correspondant de l'Institut. In-18, 357 p. Paris lib. Leroux.
Bibliothèque orientale elzévirienne, 40.

Inventaire de la boutique d'un orfèvre de la ville de Draguignan en 1498; par M. Mireur. In-8°, 12 p. Paris, imprimerie nationale.

La Châtellenie de La Jaille-Yvon et ses seigneurs, par André Joubert. In-8°, 87 p. Angers, lib. Germain.

L'Orfèvrerie et les Orfèvres de Limoges; par Louis Guibert. In-8°, 80 p. Limoges, lib. V[e] Ducourtieux.

Le Trésor de Chartres (1310-1793); par F. de Mély. In-8°, XLIX-136 p. avec grav. et 15 pl. hors texte. Paris, imp. Plon, lib. Picard.
Tiré à 200 exemplaires sur papier vélin, dont 50 réservés.

Les Pierres gravées de la Haute-Asie : Recherches sur la glyptique orientale; par M. Joachim Menant. Seconde partie : Cylindres de l'Assyrie, Médie, Asie Mineure, Perse, Égypte et Phénicie. Grand in-8°, III-276 p. avec 266 fig. et planches 7 à 11. Paris, lib. Maisonneuve.
Titre rouge et noir. Papier vergé.

Un Camée du musée de Florence; par Joachim Menant. In-8°, b. Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

L'Abbaye de Maubuisson (Notre-Dame-la-Royale), histoire et cartulaire, publiés d'après des documents entièrement inédits; par A. Dutilleux et J. Depoint. Quatrième partie. In-5°, Pontoise, imp. Pàris.

Titre rouge et noir. Papier vergé. — Documents édités par la *Société historique du Vexin*.

Promenade d'un étranger à Aix; description des principaux monuments, objets d'art, églises, etc. In-12, VIII-104 pages. Aix, librairie Makaire. 1 fr. 25.

Description et historique de l'église Notre-Dame-en-Vaux de Châlons, collégiale et paroissiale; par Louis Grignon. Deuxième partie. Historique. In-8°, VI-368 p. Châlons-sur-Marne, 1886.

Le Temple de Mars Lelhunnus à Aire-sur-l'Adour et les Inscriptions aturiennes; par M. Émile Taillebois. In 8°, p. Dax, imp. Justère

Epigraphie bourguignonne; Église et abbaye de Saint-Bénigne de Dijon; par Gabriel Dumay. In-4°, 247 p. et 11 planches. Dijon, libraire Lamarche; Paris, librairie Champion.

Extrait des *Mémoires de la Commission des antiquités*, t. X. Papier vergé. — *Nota*. Cet ouvrage porte le millésime de 1882.

Les Moules à bibelots pieux du Musée lorrain; par Mgr. X. Barbier de Montault. In 8°, 15 pages et planche. Nancy, impr. Crépin Leblond.

Phul et Téglathphalasar, d'après deux inscriptions babyloniennes récemment découvertes; par P. Hermann. In-8°, 7 p. Amiens, imp. Rousseau-Leroy.

Une maison d'Angers au XVIe siècle (1542-1623); par le comte Régis de L'Estourbeillon. In-8°, 16 p. Nantes, impr. Forest et Grimaud.

Tiré à 50 exemplaires.

Notice historique sur le château d'Étampes, suivi d'une description des ruines de Guinette; par Léon Marquis. 2e *édition*, revue et augmentée. In-16, III-118 p. avec dessins. Étampes, librairie Coute-Migeon.

Tiré à 100 exemplaires sur vergé. Titre rouge et noir.

Notice sur les armes héraldiques de la ville de Pacy-sur-Eure. In-12, 14 p. Pacy-sur-Eure, imprimerie Grateau.

Das Königliche Lustschloss zu Schleissheim. Mit Unterstützung S. M. des Königs Ludwig II, herausgegeben von G. F. Seidel. Architekt u. K. Oberingenieur in München. 12 Tafeln gr. Folio in Kupferstich von Eduard Obermayer. Mit einem historischen Text von Dr J. Mayerhofer. Leipzig, Seemann, 1885, in-4°. 6 fr. 75.

Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Inventarisirung und beschreibende Darstellung der Werke der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes bis zum Schluss des XVIII. Jahrhunderts. Herausgegeben durch eine im Auftrage Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs zu diesem Zweck bestellte Kommission. Provinz Starkenburg. Kreis Offenbach von Dr. Georg Schæfer. Mit 71 Textillustrationem und 11 Tafeln in Lichtdruck ausgeführt unter Leitung von Professor E. Marx. Darmstadt, 1885, in-4°.

Les Grès wallons. Grès cérames ornés de l'ancienne Belgique, des Pays-Bas, improprement nommés grès flamands. Par D. A. Van Bastelaer. Mons, Manceaux, 1886, in-8°, 479 p. et 19 planches. 20 francs.

Guide to the british and roman antiquities of the North Wiltshire Downs in a hundred square miles round Abury. By A. C. Smith. Seconde édition. London, 1885, in-f°.

Scenen Euripidischer Tragödien in griechischen Vasengemälden, von Julius Vogel. Leipzig, Veit, 1886, in-8°.

Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältnis zur Grossen Kunst von Franz Winter. Berlin. Spemann, 1885, in-4°.

Die prähistorischen Schwerter, von Julius Naue. Munchen, Riedel, 1885, in-4°.

Die alten Kyprier in Kunst und Cultus. Studien von Dr A. E. J. Holwerda. Mit mehreren lithographischen Abbildungen und einer Lichtdrucktafel. Leiden, E. J. Brill, 1885, in-8°.

Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer. Von Oberbaurath Professor Durm in Karlsuhe, 23 Bogen mit 327 in den Text eingedruckten Abbildungen und 2 in den Text eingehefteten Farbentafeln. Zweiter Theil des Handbuchs der Architektur. Darmstadt, 1886, in-4°.

Chiesa di S. Girolamo in Rimini. Firenze, Campolini, 1885, in-8°.

Ancient Rome in 1885, by J. Henry Middleton. Edinburgh, Black, 1885, in-8°.

Farabulini. Archeologia ed arte rispetto a un raro monumento greco conservato nella badia di grottaferrata. Roma, in-8°.

Costumes militaires belges du XIe au XVIIIe siècle, par le capitaine F. Van Vinkeroy. Ouvrage illustré d'un grand nombre de gravures sur bois. Braine-le-Comte, Zech et Cornet, 1885, in-4°.

Mantovani (Gaetano). Notizie archeologiche bergamasche. Bergamo, 1885, in-8°.

Vorgeschichtliche Alterthümer aus der Mark Brandenburg herausgegeben von Albert Voss, mit einem Vorwort von Rud Virchow. Berlin, Lunitz, 1886, in-f°.

Der Goldfund von Nagy-Szent-Mikóls sogenannter « Schatz des Attila ». Beitrag zur Kunstgeschichte der Volkerwanderungsepoche von Joseph Hampel. Budapest, F. Kilian; 1885, in-8°.

Monographie de l'église Saint Sauveur, à Bruges, publiée sous la direction de A. Verheagen, dessins de F. Gommens. 60 planches in-f° avec texte. Bruges, Société Saint-Augustin, 1885, in-f°. 60 francs.

Rhodes in ancient times, by Cecil Torr. With six plates. Cambridge, university press, 1886, in-8°.

Euphorion : beign studies of the antique and the medioeval in the Renaissance by Vernon Lee. Second and revised Edition. London, Fisher, 1885 in-8°.

Die Gräberfelder von Keszthely. Von Wilhelm Lipp. Budapest, 1885, gr. in-8°.

Di alcune opere d'arte in San-Daniele del Friuli : inediti documenti raccolti e pubblicati p. Vinc. Joppi. Udine, Seitz, 1886, in-8°.

Mykenische Vasen vorhellenische Thongefässe aus dem Gebiete des Mittelmeeres. Herausgegeben von Adolf Furtwaengler und Georg Loeschcke. Berlin, 1886, Asher, in-f°, 115 marks.

Ville de Nivelles. Notice sur l'Académie de dessin et l'école industrielle réunies, précédée d'un aperçu sur le passé artistique de Nivelles, par Edm. Jamart. Nivelles, Despret, 1886, in-8°. 116 p. et 5 gravures phototypiques.

Vorgeschichtliche Alterthümer aus Schleswig-Holstein... Herausgegeben von J. Mestorf. Hamburg, O. Meissner, 1885, in-8°. 12 francs.

Artisti veneti in Roma nei secoli xv, xvi, et xvii. Studî e ricerche negli archivi romani per A. Bertolotti.

Voy. *Monumenti editi dalla* [*Deputazione Veneta sopra gli studi di storia patria. Miscellanea* vol. III.

## VIII. — NUMISMATIQUE.

Schlesiens Münzen und Münzwesen vor dem Jahre 1220. Von F. Friedensburg. Mit 2 Tafeln Abbildungen. Berlin, 1886, in-8°.

Repertorium zur antiken Numismatik im Anschluss an Mionnet's. *Description des médailles antiques*, zusammengestellt von Julius Friedlaender aus seinem Nachlass herausgegeben von Rudolf Weil. Berlin, Reimer, 1885, in-8°.

Camuzzi-Vertova. Catalogo delle medaglie riferentisi a Garibaldi, da lui esposte in occasione della Esposizione di memorie storiche fatta dalla societa patriottica operaia di Bergamo : Memoria illustrativa. Bergamo, 1885, in-8°.

Girolamo Rossi. Monete dei Grimaldi, principi di Monaco, raccolte ed illustrate. Parte seconda. Oneglia, Ghilini, in-8°. 4 francs.

Einleitung in das Studium der Numismatik, von H. Halke. Berlin, 1885, in-8°.

Die Medaillen und Gedächtniszeichen der deutschen Hochschulen. Ein Beitrag zur Geschichte aller seit dem XIV. Jahrhundert in Deutschland errichteten Universitäten von C. Laverrenz. Berlin, 1885, in-8°. 22 fr. 50.

Le Monete dell' Italia antica. Raccolta generale del P. Raffaele Garrucci, Parte prima. Monete fuse. Roma, Salviucci, 1885, in-f°.

Étude sur la numismatique gauloise des commentaires de César, par C.-A. Serrure. 1re étude. Louvain, 1886, in-8°.

Essai sur l'histoire numismatique de la ville de Mons. Par Charles Rousselle.

Tome XXVIII des : *Annales du cercle archéologique de Mons.*

Medaglie coniate in onore del generale Giuseppe Garibaldi,... Di Gio. B. Camozzi Vertova. Bergamo, Bolis, 1885, in-4°

## IX. — CURIOSITÉ.

Church (A. H.) English Porcelain. A Handbook to the China made in England during the Eighteenth Century, as Illustrated by Specimens chiefly in the National Collections. With numerous Woodcuts. (South Kensington Handbooks ) Post in-8°, pp. 96. Chapman and Hall, London.

L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1884-1885; par P. Eudel (5e année). In-18 jésus, xxiii-456 p. Paris, libr. Charpentier et Cie. 3 fr. 50.

Paris inconnu : par A. Privat d'Anglemont. Avec une étude sur la vie de l'auteur par Alfred Delvau. In-8°, 362 p. avec 63 dessins à la plume par F. Coindre. Paris, impr. Jouaust, librairie Rouquette.

Papier vélin. Titre rouge et noir. Il a été tiré 50 exemplaires numérotés sur papier du Japon.

Nos oiseaux; par André Theuriet. Avec aquarelles de Giacomelli. Première partie. Grand in-4°, XII-24 p. avec 9 planches hors texte, en-têtes et culs-de-lampe en fac-similé d'aquarelles tirés en taille-douce. Paris, impr. Motteroz; Launette et Cie.

Meddelelser om dansk Guldsmedekunst of C. Nyrop. Ved Kjobenhavns Guldsmedelaus Jubilxum. Kjobenhavns, 1885, in-8°.

Catalogue illustré des tapisseries du garde-meuble exposées aux fêtes de l'Arbre de Noël et du Jour de l'an (hiver 1885-1886) dans le Palais de l'Industrie; par E. Williamson, administrateur du mobilier national. In-8°, 48 p, avec grav. Paris, imp. Motteroz.

En vacances : la Grâce; la Joconde; la Vénus de Milo; Tableaux divers; Souvenir de Grenade; Manon Lescaut et Juliette; Juana : Vers par Charles Limet. In-18 jésus, 36 p. Paris, impr. Jouaust et Sigaux; librairie des bibliophiles.

Titre rouge et noir.

Les Bords du Nil, Égypte et Nubie; par Charles Vienot. Illustrations de M. Paul Chardin. In-4°, 296 planches hors texte.
Titre rouge et noir. Papier vélin.

L'Art des jardins : Parcs, jardins, promenades. Étude historique; principes de la composition des jardins; Décoration pittoresque et artistique des parcs et jardins; par le baron Ernouf. 3ᵉ *édition*, entièrement refondue, avec le concours d'A. Alphand. In-4°, XII 364 p. avec 510 grav. Paris. Rothschild.

Le Chardon lorrain sous les ducs René II et Antoine; par M. Léon Germain. In-8°, 32 p. avec armoiries. Nancy. imp. Berger-Levrault et Cᶦᵉ.

Iconographie du noble jeu de l'Oye, catalogue descriptif et raisonné de la collection de jeux formée par le baron de Vinck. Bruxelles, 1886, in-8°.

Defregger album. Text von P. K. Rosegger. Leipzig, Franz Bondy, 1886, in-f°.

English caricaturists and graphic humourists of the nineteenth Century now they illustrated and interpreted their Times by Graham Everitt. London, Sonnenschein, 1886, in-4°, 427 pages.

Sketches of the history of christian Art by Lord Lindsay. Second edition in two volumes. London, Murray, 1885, in-8°.

Through Spain A narrative of travel and adventure in the Peninsula, by S. P. Scott. Philadelphia, Lippincott, 1886, in-4°.

Catalogue officiel de l'Exposition d'objets d'art et de curiosité anciens et modernes, au profit des pauvres de la ville de Mons. Mons, 1885, Manceaux, in-12. 127 pages.

Les Grands illustrateurs. Trois siècles de vie sociale 1500-1800, publié par Georges Hirth. Premier volume. Leipzig et Munich, G. Hirth, 1886, in-f°.

Artist gallery series. Boston, Lothrop, 6 vol., in-8°.

The Hermit a ballad, by Oliver Goldsmith. Illustrated by Walter Shirlaw. London, 1886, in-4°. 10 fr. 65.

The Drama, Painting, Poetry, and Song. Edited by A. E. Berg. New-York, Trübner, 1885, in-8°.

Keramik. Eine Sammlung Originalentwürfe zur Ausführung in Glas, Fayence, Majolika, etc. Herausgegebem von Wilhelm J. Toifel. Treden, Gilber, 1886, in-f°. 67 fr. 50.

Catalogo della collezione di Gaspare Erba di Milano: oggetti di oreficeria ed argenteria, maioliche,... Milano, L. Giacomo Pirola, 1886, in-8°. 64 p.

Cappelle, concerti e musiche di casa d'Este dal secolo XV al XVIII. Modena, Vincenzi, 1885, in-8°.

Choson, the Land of the morning calm. A. Sketch of Korea, by Percival Lowell. Illustraded from photographs by the Author. London, Trübner, 1886, in-4°.

Frauenbilder aus der Blütezeit der deutschen Literatur. Von Aug. Sauer. Mit. 15 original-portraits. — Leipzig, Titze, 1886, in-4°. 10 francs.

### X. — BIOGRAPHIE.

Œuvre (l') de M. Q. de Latour au Musée de Saint-Quentin, et les dernières années du peintre d'après les documents inédits. Soixante-dix portraits gravés à l'eau-forte par Adolphe Lalauze. Texte par Abel Patoux; préface de M. Paul Lacroix. Petit in-f°, 41 p. et 70 planches. Saint-Quentin, imp. Poette.
Tiré à 300 exemplaires numérotés dont, 100 sur papier du Japon et 200 sur papier de Hollande.

Gérard Edelinck; par le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. In-4°, 96 p. avec grav. Paris, Rouam. 3 fr. 50.
Papier vélin. Titre rouge et noir. — Les Artistes célèbres.

Ribre (C. de). — Les Livres de raison en Allemagne et le Tagebuch d'Albrecht Durer; par Charles de Ribbe. In-8°, 52 pages. Paris, imprimerie Levé.

Saint-Jean, le peintre de fleurs, aux expositions universelles en 1851 et en 1855; par Natalis Rondot. In-8°, 15 p. Lyon, impr. Mougin-Rusand.

Le Corrège; suivi de notices sur Nicolas Poussin, Pergolèse, Charles de Steuben; par A. Grandsart. In-12, 143 p. Paris, imp. et lib. Lefort.

L'Œuvre de Moreau le jeune. Catalogue raisonné et descriptif avec notes iconographiques et bibliographiques par J.-F. Mahérault, précédé d'une notice biographique par Emile de Najac. — Paris, A. Labitte, 30 francs.

Rembrandt; par Emile Michel. In-4°, 126 p. Paris, Rouam, 5 francs.

Fortuny; par Charles Yriarte, inspecteur des beaux-arts. In-4°, 47 pages avec grav. Paris, libr. Rouam.
Papier vélin. Titre rouge et noir.

Dictionnaire iconographique des Parisiens, c'est-à-dire liste générale des personnes nées à Paris dont il existe des portraits gravés et lithographiés, avec une biographie de chaque nom cité (environ 3,000), ouvrage orné de curieux et rarissimes portraits par Thomas de Leu, Léonard Gaultier, etc., reproduits par la photogravure; par Ambroise Tardieu, in-8° à 2 col., III-160 p. Moulins, impr. Auclaire; Herment (Puy-de-Dôme), l'auteur.
Tiré à 390 exemplaires, numérotés et signés. Titre rouge et noir.

Burty (Ph.). — Bernard Palissy; par Phi-

lippe Burty. In-4°, 60 pages avec 20 grav. Paris, Rouam, 2 fr. 50.

Prud'hon ; par Pierre Gauthiez. In-4°, 63 p. Paris, Rouam.

Eugène Delacroix devant ses contemporains ; ses écrits, ses biographes, ses critiques ; par Maurice Tourneux. In-8°, XXVIII-181 p. Paris, librairie Rouam.

Jean-Marie-Joseph Ingres père, peintre et sculpteur (1754-1814); par Edouard Forestié. In-4°, 36 pages et 7 planches. Montauban, imp. Forestié.

Titre rouge et noir. Papier vélin teinté.

Raphael, sein Leben und seine Werke von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle. Aus dem englischen übersetzt von Carl Aldenhoven. Leipzig, Hirzel, 1885, in-8°.

Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis les origines jusqu'aux exposants des derniers Salons,... par feu Émile Bellier de la Chavignerie, continué par Louis Auvray. Paris, Renouard, 1886, 2 vol. 8°.

Belgrano (L. T.). Santo varni, statuario ed archeologo, morto nel gennaio 1885. Genova, in-8°.

Antonio Favaro. Gli scritti inediti di Leonardo da Vinci secondo gli ultimi studii. Venezia, Antonelli, 1885, in-8°

Tre documenti sull' arte dei Tintori (1569, 1675, 1686), con cenno storico ; pubblicati da Attilio Leandro e Nico. Rubelli, per nozze de Mori-Cini. Venezia, 1885, in-4°.

Saggio di un dizionario biografico di artisti vicentini. Vicenza, in-8°.

Alberto Dürer a Venezia. Lettera di un contemporaneo. Note di M. G. Urbani de Gheltof. Rovigo, Minelli, 1886, in-4°.

Con fac-simile da Alberto Durero.

Joseph Lies, sa vie, ses œuvres, etc., par Émile Lefèvre. Anvers, 1886, chez l'auteur, rue de la Justice 47, in-4°. 40 francs.

Vita ed opere del Donatello. Trentas tavole in platinotipia dei fratelli Alinari di Firenze, ed il ritratto del Donatello eseguito all' acqua forte dal dipinto di Paolo Uccello nel Louvre, contesto di C. J. Cavallucci. Milano, Hœpli, 1886, in-4°. Con 30 tavole.

## XI. — PHOTOGRAPHIE.

Traité pratique de photographie en campagne ; par O. Vautravers. Petit in-18, 34 pages. Paris, imprimerie Noblet.

Manuel de photographie et de calcographie, à l'usage de MM. les graveurs sur bois, sur métaux, sur pierre et sur verre ; par V. Roux. Paris, imp. et libr. Gauthier-Villars, in-8°.

La Photographie, traité théorique et pratique ; par A. Davanne. T. I[er] : Notions élémentaires; Historique ; Epreuves négatives ; Principes communs à tous les procédés négatifs, etc. In-8°, XVI-467 p. avec planche hors texte et 120 fig. Paris, lib. Gauthier-Villars. 16 francs.

La Photographie en plein air. Comment le photographe devient un artiste, par H. P. Robinson, traduit de l'anglais par Hector Colard, 1[re] partie. Gand, Braeckman, 1886, in-8° 79 p. avec grav.

Photographischer Almanach und Kalender für das Jahr 1886. Düsseldorf, 1886, in 8°.

Die orthochromatische Photographie von professor Dr. J. M. Eder. Wien, 1885, in-8°.

Der Licht-Druck und die Photolithographie. Von Julius Schnauss. Dritte verm. Auflage. Dusseldorf, Liesegang, 1886, in-8°.

## XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

### PARUS PENDANT LE SEMESTRE.

Guide (le) de l'amateur d'œuvres d'art, publication spécialement destinée à servir de trait d'union entre les amateurs d'œuvres d'art de France et de l'étranger, paraissant une fois par mois. 1[re] année. In-4° à 2 col., 4 p. Paris, imp. Chaix ; 4, rue de Mogador. Abonnement annuel : France, 5 fr. ; étranger, 8 fr. Un numéro, 50 cent.

Décadent (Le) littéraire et artistique, paraissant le samedi. 1[re] année. N° 1. 10 avril 1886. Petit in-f° à 3 col., 4 p. Paris, imp. spéciale ; 5 bis, rue Lamartine ; Abonnement annuel : Paris, 10 francs ; un numéro, 15 cent.

Architektonische Rundschau, Skizzenblätter aus allen Gebieten der Baukunst herausgegeben von Ludwig Eisenlohr und Carl Weigle. Stuttgart, Engelhorn, 1886, in-f°.

L'Arte in Italia. Rivista mensile di Belle Arti diretta da Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca, colla collaborazione di molti artisti Le letterati italiani. Torino, Lœscher, 1886, in-8°.

L'Auvergne illustrée, ancienne et moderne, paraissant chaque mois ; recueil archéologique, artistique et monumental, ou trésor de la curiosité et des souvenirs historiques de cette province, orné de vues, portraits, antiquités, etc., publié aux frais et sous la direction de M. Ambroise Tardieu, historiographe de l'Auvergne. N° 1. (Janvier 1886.) In-4° à 2 col., 8 p. avec grav. Le Puy, imprimerie Marchessou fils. Abonnement annuel : 24 francs. On ne vend pas de numéros séparés.

PAULIN TESTE.

# TABLE DES MATIÈRES

## JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN, 1886

VINGT-HUITIÈME ANNÉE. — TOME TRENTE-TROISIÈME. — 2e PÉRIODE.

# TEXTE

### 1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.



### 1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

## 1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.



## 1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.



## 1er MAI — CINQUIÈME LIVRAISON.

## 1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

# GRAVURES

## 1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

## 1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

## 1er MARS — TROISIÈME LIVRAISON.



## 1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

## 1[er] MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

## 1er JUIN — SIXIÈME LIVRAISON.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.